



TESIS DOCTORAL

**De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera
monumental en Santiago de Compostela.
(Siglos XVI-XXI)**

Tesis doctoral presentada por Miriam Elena Cortés López

Bajo la dirección del Prof. Dr. D. Juan Manuel Monterroso Montero.

Vº Bº. Director de Tesis

Doctorando

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE/LAS CIUDADES DEL ARCO ATLÁNTICO.
PATRIMONIO CULTURAL Y DESARROLLO URBANO/FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA.

SANTIAGO DE COMPOSTELA, SEPTIEMBRE DE 2015.



Facultade de Xeografía e Historia
Plaza de la Universidad 3, 15782
Santiago de Compostela

JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO, como profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela, adscrito al Departamento de Historia del Arte.

INFORMA

Que la Tesis Doctoral: *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)* que, para optar al grado de Doctora, presenta Dña. Miriam Elena Cortés López, fue realizada bajo mi dirección y supervisión, contando con el visto bueno para ser defendida.

Para que así conste, se firma en Santiago de Compostela a 29 de septiembre de 2015

*De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental
en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)*

RESUMEN

El principal objetivo de esta tesis doctoral consiste en analizar el comportamiento artístico que ha experimentado la escalera monumental a lo largo de la historia, concretamente desde la revalorización que ha tenido este elemento arquitectónico desde el siglo XV hasta nuestros tiempos. Para ello se estudiarán las fuentes escritas y los casos prácticos de carácter general, con el fin de determinar en qué manera han podido influir en el desarrollo de la escalera monumental de Santiago de Compostela. Posteriormente se presenta una selección de aquellos ejemplos más destacados, que forman parte de la arquitectura religiosa, civil y del entorno urbano y natural de la ciudad. Su estudio se intercala con el de otras escaleras que han sido parte de la historia de la ciudad, pero que en la actualidad no se conservan.

PALABRAS CLAVE

Escalera monumental, arquitectura, urbanismo, paisaje, Santiago de Compostela.

*De tiros pegadas e arrimos. Historia da escaleira monumental
en Santiago de Compostela. (Séculos XVI-XXI).*

RESUMO

O principal obxectivo desta tese de doutoramento consiste en analizar o comportamento artístico que experimentou a escada monumental ó longo da historia, concretamente dende a revalorización que tivo este elemento arquitectónico dende o século XV ata os nosos tempos. Para iso estudíaranse as fontes escritas e os casos prácticos de carácter xeral, co fin de determinar en que maneira puideron ser influíntes no desenvolvemento da escaleira monumental de Santiago de Compostela. Posteriormente preséntase unha selección daqueles exemplos máis destacados, que forman parte da arquitectura relixiosa, civil e do entorno urbán e natural da cidade. O seu estudo intercálase co de outras escaleiras que xa teñen formado parte da historia da cidade, pero que na actualidade non se conservan.

PALABRAS CLAVE

Escada monumental, arquitectura, urbanismo, paisaxe, Santiago de Compostela.

*De flights, treads and banisters. History of monumental staircase in Santiago
de Compostela (16th and 21th centuries).*

ABSTRACT

The main objective of this doctoral thesis is to analyze the artistic behaviour that monumental staircase has experienced all through of the history, specifically since the value that this architectural element has had from fifteenth century until our days. For that reason it will be studied the written tradition and the most common practical cases, for determine in which way they have been able to influence in the development of monumental staircase from Santiago de Compostela. After that, it is presented a selection of those examples most outstanding, which to be part of religious, civil, urban space and natural architecture of the city. Its study is alternated with other stairs which have been part of the history of the city, but now they don't keep.

KEYWORDS

Monumental staircase, architecture, city planning, landscape, Santiago de Compostela.

A toda mi familia

Índice

Agradecimientos	13
Capítulo 1. Introducción: objetivos, método, estructura y recursos	23
Capítulo 2. Glosario	
2.1. Valores	33
2.2. Partes de una escalera	39
2.3. Elementos constituyentes de una escalera	43
2.4. Definición de parámetros métricos	47
2.5. Tipologías	49
2.6. Anexo.....	61
Capítulo 3. La escalera en la historia	85
3.1. La escalera en la literatura de la construcción	85
3.1.1. Introducción	85
3.1.2. Lecciones de arquitectura. La difusión de los tratados de arquitectura	97
3.1.2.1. La escalera en los recopilatorios (<i>recueils</i>) de edificios	97
3.1.2.2. La escalera como ejercicio de perspectiva y geometría.....	133
3.1.2.3. Los cursos de arquitectura.	147
3.1.2.3.1. La conquista del espacio. En busca del lugar ideal	147
3.1.2.3.2. La libertad de las formas. Un abanico de expresiones.....	169
3.1.2.3.3. <i>Ne quid nimis</i> . Hacia la búsqueda de la ‘divina proporción’ ...	207
3.1.2.3.4. La escalera que brilla con luz propia	225
3.1.2.3.5. Vista y tacto, dos sentidos para comprender las vestimentas de la escalera.....	241
3.1.2.3.6. Cuando la técnica se pone al servicio de la escalera	269
3.1.3. El corte de la piedra. Tratados de arquitectura y cuadernos de taller	283
3.2. La literatura artística en las bibliotecas compostelanas.....	295
Capítulo 4. La escalera en Santiago de Compostela	343
4.1. Los orígenes de la escalera en la ciudad.....	343
<i>La cripta y el camarín de la catedral de Santiago</i>	345
<i>Los claustros renacentistas del Hospital Real</i>	357

<i>La sacristía de la capilla del Hospital Real</i>	371
4.2. La escalera en la arquitectura civil.....	375
4.2.1. La escalera en los colegios.....	375
<i>Colegio de Santiago Alfeo (o de Fonseca)</i>	377
<i>Colegio de Pasantes del arzobispo San Clemente</i>	387
<i>Colegio de San Jerónimo</i>	401
<i>Edificio de la Universidad</i>	409
<i>Facultad de Medicina</i>	433
4.2.2. La escalera en los hospitales.....	441
<i>Hospital de San Roque</i>	445
<i>Escalera interclaustral del Hospital Real</i>	451
<i>Manicomio de Conxo</i>	461
4.2.3. La escalera en los pazos	473
<i>Pazo de la plaza de Feijóo</i>	479
<i>Pazo de Bendaña</i>	495
<i>Casa del Deán</i>	507
<i>Casa del Cabildo</i>	521
<i>Pazo de Pedrosa</i>	533
<i>Casa del doctor Vaamonde</i>	541
<i>Pazo de Fondevila</i>	549
<i>Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles</i>	559
<i>Pazo de los Bermúdez (antiguo colegio de los Irlandeses)</i>	583
<i>Pazo de Amarante o del marqués de Camarasa</i>	607
<i>Palacio Arzobispal</i>	619
4.2.4. La escalera en los teatros.....	633
<i>Teatro Principal</i>	633
4.3. La escalera conventual y catedralicia.....	641
<i>Escalera de entrepatios del convento de San Francisco</i>	643
Escaleras interiores del conjunto monástico de San Martín Pinario (653). <i>El claustro de las Oficinas (657). La sacristía de la iglesia (685). La Cámara</i> <i>Abacial o el claustro de las Procesiones (697)</i>	
<i>El convento de Conxo</i>	711
<i>El convento de Santa Clara</i>	725
<i>El convento de Santo Domingo de Bonaval</i>	739
<i>El claustro de la catedral</i>	755

4.4. La escalera y el entorno natural	761
<i>El parque de la Alameda</i>	765
<i>La iglesia de Santa Susana</i>	777
<i>La Residencia de Estudiantes</i>	785
4.5. La escalera urbana	803
<i>La plaza de la Quintana</i>	803
<i>La plaza de Platerías</i>	815
<i>Escalera Maximiliana</i>	831
<i>Escalera de acceso al convento de Santa Clara</i>	855
<i>El Pórtico Real del monasterio de San Martín Pinario</i>	863
<i>La iglesia de San Martín Pinario</i>	879
<i>La Estación de Ferrocarril</i>	901
<i>El Hospital General de Galicia</i>	911
4.6. La escalera sobre el papel.....	919
<i>El caracol de la iglesia gótica de San Francisco (920). Escalera de la torre del Reloj en el colegio de Santiago Alfeo (922). Las escaleras del colegio de San Jerónimo en los proyectos de Juan Pérez y Bartolomé Fernández Lechuga (923). La escalera de la casa nº 16 de Rúa Nova (926). Escalera en los dos proyectos para edificio del Tribunal de la Santa Inquisición (927). Escalera del palacio del conde de Altamira (929). Escalera del convento de San Agustín (930). Escalera del antiguo cuartel de Caballería en la Virxe da Cerca (931). Escaleras en el edificio cuartel de Santa Isabel y proyecto para hospicio (933). Escalera en el proyecto de Lucas Ferro Caaveiro para casa Consistorial y Cárceles Eclesiástica y Seglar (936). Escalera para nuevo edificio de colegio de San Jerónimo (938). Escalera en los proyectos de la iglesia de las Ánimas (940). Proyecto de nueva escalera para los patios renacentistas del Hospital Real (941). Escalera de la Exposición Regional de 1909 y del anteproyecto para Residencia de 1935 (943).</i>	
4.7. A modo de epílogo: La escalera en la actualidad compostelana	959
<i>Escalera de acceso al Archivo Histórico Diocesano en San Martín Pinario</i>	961
<i>El parque de Carlomagno</i>	969
<i>La escalera urbana de los siglos XX y XXI</i>	975
<i>La nueva ciudad del siglo XXI. El caso de la Cidade da Cultura de Galicia</i>	985

Capítulo 5. Conclusiones.....	995
Fuentes bibliográficas y documentales	999
Índice de abreviaturas	1.000
Bibliografía	1.002
Libros	1.002
Capítulos en libros	1.023
Artículos	1.041
Tesis de licenciatura y tesis doctorales	1.052
Fuentes impresas.....	1.055
Recursos en la Red	1.078
Fuentes documentales	1.081
Prensa histórica y publicaciones periódicas.....	1.086
Índice de láminas	1.087
Apéndices	1.107
Mapa de localización.....	1.108
Apéndice 1. Plano de la ciudad (1596).....	1.110
Apéndice 2. Plano de la ciudad. (1750?)	1.111
Apéndice 3. Plano topográfico de la ciudad (1783)	1.112
Apéndice 4. Plano de Juan López Freire (1796)	1.113
Apéndice 5. Conjunto de la catedral de Santiago de Compostela y Palacio Arzobispal	1.114
Apéndice 6. Conjunto del Hospital Real.....	1.115
Apéndice 7. Plano de la ciudad (1901).....	1.116
Apéndice 8. Conjunto monástico de San Martín Pinario	1.117
Apéndice 9. Conjunto del convento de Santa Clara	1.118
Resumen	1.121
Abstract	1.129
Conclusions	1.138

Agradecimientos.

De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela (siglos XVI-XXI) tiene origen el año de 2008. Sin embargo, es justo decir que la semilla de este proyecto se localiza en un pequeño trabajo de investigación (Trabajo Académicamente Dirigido) realizado en 5º curso de la Licenciatura de Historia del Arte. Nunca habríamos podido imaginar que lo que en un primer momento se había concebido como un trabajo cuatrimestral, centrado en un elemento tan concreto y peculiar como es la escalera, llegaría a desarrollarse con un enfoque tan diferente a lo que inicialmente se había pretendido.

Por ello, y después de un largo periodo de tiempo, hoy se presenta el resultado de este estudio, en el que han sido fundamentales diversos factores. En primer lugar, agradecer a mi director de tesis, el Dr. D. Juan Monterroso Montero, que haya querido formar parte de este proyecto. Es ciertamente justo atribuirle a él la propuesta de este trabajo de investigación. Su ayuda incondicional, sus acertadas observaciones y buenos consejos han sido la línea argumental que ha guiado el discurso de este trabajo. Por otro lado —y en paralelo— quiero recordar la buena acogida del Grupo Iacobus, junto al que he podido participar en diversos congresos y publicaciones en obras colectivas que se han ido desarrollando a lo largo de estos años¹. Existe otro punto fundamental y decisivo para el desarrollo de esta Tesis Doctoral. Se trata de dos becas al amparo de las cuales he podido seguir formándome y ampliando los conocimientos sobre la materia. La primera de ellas, concedida por la Xunta de Galicia, me permitió asistir al curso de doctorado *Las Ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano*, cuyas sesiones se impartían en la ciudad de Oviedo. De aquellos tiempos todavía hoy conservo la amistad de algunos compañeros arquitectos que me han ayudado en algún momento puntual, resolviendo determinadas dudas técnicas. Agradezco particularmente a Juan Ramón Puerto sus recomendaciones bibliográficas.

Poco después me concedieron la beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, de cuatro años de duración, en el marco de la que he podido compaginar la labor de investigación con una pequeña incursión en la docencia universitaria. Fue en el primer año de disfrute de aquella beca cuando presenté el Trabajo de Investigación Tutelado (TIT) que me abrió el camino para continuar investigando en el tema de la escalera. Al año siguiente, y siempre por medio de la beca FPU, se me permitió hacer una estancia en el CEPES de Porto. La proximidad de Galicia respecto a Portugal, así como los paralelismos existentes en el desarrollo de la arquitectura entre ambos territorios —especialmente en la franja norte del país luso—, fueron el

¹ Todos estos trabajos se han desarrollado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: «Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado» (09PXIB263131PR); y «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899). Y también del «Programa de Consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas. Redes» (2011-PG030); y del «Programa de Consolidación e estruturación» (GRC2013-036).

principal motor que motivó que aquellos cuatro meses de estancia en el extranjero hayan sido de gran utilidad para, no solo conocer algunos de los modelos más peculiares de escalera portuguesa, sino también para analizar qué tratados de arquitectura emplearon los maestros de obras locales, muchos de los cuales han pasado a formar parte de la Biblioteca Municipal de la ciudad. De esta manera me gustaría recordar a la Dra. Dña. Natalia Marinho Ferreira-Alves por la buena acogida que me dispensó en Porto, y también por las indicaciones que me ofreció en todo momento y que me permitieron conocer determinados sitios del territorio portugués como Lamego, Peneda-Geres, Braga, Monção, Oeiras, Queluz... y tantos otros que eran fundamentales para este trabajo, por presentar algún destacado conjunto de escaleras, bien en el entorno urbano, bien en algún edificio concreto. A mi regreso a Galicia, el repertorio de modelos con el que enriquecer el contenido de este trabajo se había engrosado, y su uso fue fundamental para contrastar algunas cuestiones particulares.

En los años siguientes, y hasta la actualidad, he presentado la tesis de licenciatura, continué con la presentación de pequeñas intervenciones en cursos, y colaboraciones en libros y revistas —de índole nacional e internacional— abriendo nuevas líneas de investigación, casi siempre vinculadas con el estudio de la arquitectura, el urbanismo y su relación con el entorno natural, entre los que me gustaría destacar el análisis del comportamiento artístico de los *Via Crucis* monumentales. En el último año he presentado el libro *O manuscrito Alguns cortes de arquitectura de Francisco Antonio Fernández Sarela*.

En paralelo a todo ello, haciendo uso de los recursos de aquel programa de becas FPU, formé parte del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia, agotando el máximo de 120 horas de clases prácticas que se nos permitía impartir en aquellos tiempos. Fue una interesante experiencia, ya que la diversidad de materias en las que colaboré —desde Teoría y Legislación del Patrimonio Artístico, hasta Nuevos Comportamientos Artísticos, pasando por Historia del Arte y Cultura Antiguas a Arquitectura del Barroco— entre otras, me permitieron conocer algunas técnicas de docencia, así como la experiencia de adentrarme en el área de la enseñanza, tarea que debo agradecer a mis alumnos.

Estos siete años de trabajo han transcurrido de una manera casi imperceptible. Paradójicamente he tenido que hacer un ejercicio de memoria para recordar a todas aquellas personas e instituciones que de una manera u otra son parte integrante de este trabajo. La amplia casuística que se estudia en el presente trabajo, ha obligado a involucrarse no solo en el caso concreto de cada escalera sino en cada uno de los contextos y particularidades que la rodean, y que hacen de cada una de ellas un caso único. Aspectos como el espacio en el que se encuentran, el tiempo en el que se construyen, los cambios o alteraciones que han podido experimentar —el entorno inmediato o el edificio del que forman parte—, así como la propia escalera... Son tantos los condicionantes que determinan la vida

de cada una de estas que, precisamente por ello, en la práctica totalidad de cada una de estas piezas ha sido necesario abordarlas de una manera individualizada, recurriendo a aquellas personas que pudieron dar alguna pista.

Es muy difícil poder establecer un orden de agradecimientos. Por ello me gustaría comenzar por aquellas instituciones locales que han sido prioritarias para el desarrollo de este trabajo. El Archivo Histórico Universitario de Santiago ha sido fundamental en la búsqueda de planos históricos, dibujos, expedientes y documentos relativos a la construcción o arreglos de edificios públicos y privados por medio de sus fondos universitario, municipal y de protocolos. Agradecer a todo el equipo de técnicas (Lucía, Mónica, Desiré y María) que me ayudaron con la búsqueda de muchos de ellos. A su directora Dña. Ma José Justo el que me haya permitido introducir algunas de las ilustraciones que acompañan al texto del presente trabajo. No ha sido menos la ayuda prestada por el equipo del Archivo Histórico Diocesano de Santiago, dirigido por el M. Iltre Sr. D. Salvador Domato Búa. A través de las fuentes documentales consultadas en este espacio he podido hacer una aproximación al conjunto monástico de San Martín Pinario y también al del Manicomio de Conxo. En la misma línea sigue el Archivo de la Catedral de Santiago dirigido por aquel entonces por el M. Iltre. Sr. D. Segundo Pérez López, en este caso, fundamental para la localización de algunos datos de interés relativos a obras relacionadas con la promoción del Cabildo y también para la consulta de algunos datos relativos al monasterio de San Martín a lo largo del siglo XVIII. El Archivo Municipal de Santiago ha sido fundamental en la localización de algunos planos y documentos relativos a las últimas obras acometidas en Santiago, desde 1960. Agradezco a Lourdes y a Eugenia su ayuda y buena disposición. Es justo recordar al equipo del Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago, dirigida actualmente por el Padre Hipólito Barriguín, y hacer mención notable a todas las facilidades concedidas a la hora de localizar datos de interés para el estudio del ejemplo franciscano. No quiero olvidar al Padre José Oro pues, aunque el tiempo ha pasado rápido, fue él quien por primera vez me abrió las puertas de aquel archivo, por aquel entonces caído en el olvido. Igualmente no me gustaría olvidarme de Cristina y a Verónica. El Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago ha sido ciertamente generoso en permitirme el acceso a todos aquellos expedientes firmados por la Comisión para la Amortización y fechados entre 1835 y 1836. Por ello, quiero agradecer a su presidente D. Juan B. de la Salle Barreiro y a Javier Brage que me abrieran las puertas y no pusieran obstáculo para poder tener acceso a esta información. La lista de archivos consultados podría aumentarse con otros de carácter menor, en cuanto a la información que aportaron para este trabajo, pero que igualmente han sido muy importantes porque de alguna manera han repercutido de una u otra manera, por medio de datos puntuales o incluso información gráfica. El Arquivo da Dirección Xeral do Patrimonio Cultural, fundamental en la localización de algunos planos de edificios compostelanos. El Archivo de Reino de Galicia, para la consulta del

Catastro del Marqués de la Ensenada. El Archivo del Museo do Pobo Galego y el Archivo del Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, gracias a los que hemos podido localizar los fondos fotográficos históricos de la colección ‘Familia Riva Pol’ y colección ‘M. Chicharro Bisi’, con los que se nos ha permitido rescatar parte de la historia de la escalera desaparecida —o modificada— en Compostela. Al Consorcio de Santiago, agradecer la cesión de algunas planimetrías de edificios simbólicos de la ciudad, así como el plano topográfico de la ciudad de 1783 y la panorámica de Gil Rey. Agradecer también la ayuda facilitada desde el Archivo del Centro Gallego das Artes da Imaxe, a su director Guillermo Escrigas. Fuera del territorio gallego es justo agradecer al Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y a Dña. Evelia Vega la ayuda prestada en aquellos días en los que hice una pequeña incursión en busca de datos relativos a la obra de la estación de ferrocarril de Santiago de Compostela.

Pero en esta larga lista también ha sido fundamental la consulta del Fondo Antiguo conservado en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago. Es ahí donde localicé la mayor parte de los tratados de arquitectura que fueron derivados de una u otra manera desde los conventos y monasterios de la ciudad, además de otros procedentes de las bibliotecas de algunos arquitectos que trabajaron en la ciudad. Quiero agradecer a Xosé Ramón Lema que me facilitara alguno de los planos que se incluyen en este libro, así como a Ana Andrade, siempre tan eficiente en su trabajo. Lo mismo que sucede con Ana González, directora de la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia. Gracias a su colaboración he podido consultar libros o manuscritos digitalizados como el de Juan de Portor, de la Biblioteca Nacional Española. Igualmente agradecer al director de la Biblioteca Concepción Arenal, y también amigo, Francisco Méndez, por ayudarme a localizar un artículo poco habitual, firmado por Couselo Bouzas, que dio las pistas para reestructurar y comprender la historia real de la construcción del pazo de Bermúdez, sobre el antiguo solar del colegio de Irlandeses.

Existe también otra serie de personas a las que, de manera particular, me gustaría agradecer su colaboración. A Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico-conservador del Museo de la Catedral, por acompañarme en la visita de algunas partes de la basílica, permitiéndome sacar fotografías. Y también a D. Carlos Álvarez Varela, Rector del Seminario Mayor de Santiago de Compostela y a su secretaria Eva, por facilitarme en todo momento el acceso al edificio de San Martín Pinario. De la misma manera quiero agradecer a Jose Luis Pereiro Alonso que nos cediera algunos planos y documentos de determinados edificios particulares de la ciudad y toda la ayuda necesaria para poder visitar algunas de estas casas. Si no hubiera sido por su mediación el acceso a aquellas habría sido complicado. Pero el acceso a estas casas habría sido imposible sin el consentimiento de sus propietarios. Por ello quiero agradecer a Dña. Victoria González y a D. Ángel Viaña que me abrieran las puertas de su casa, de la misma manera que sucede con la familia Harguindey. Por toda

la ayuda ofrecida, es de ley agradecer a Alberto Moreno y a Fernando Dopico, propietario y archivero respectivamente, del pazo do Monte de Ferrol, todas sus directrices acerca de la casa que en su momento fue propiedad de su familia, en Compostela.

No debo olvidar a aquellas personas que, dentro del marco académico, han formado parte de este estudio. A la profesora María del Carmen Folgar, por su buen asesoramiento en los primeros años de este trabajo. A mis compañeros de grupo de investigación, especialmente a Ana Goy y a Leopoldo Fernández, porque su experiencia en el estudio de la arquitectura, y en todo lo que rodea a este mundo de la piedra, me ha sido de gran ayuda. A José Manuel García Iglesias y José Manuel López Vázquez por su empeño en que esta tesis sea una realidad. A Enrique Castiñeiras y Begoña Fernández, por su apoyo constante. A Antonio Garrido por sus aclaraciones a determinadas dudas. De la misma manera también a Iván Rega, a Carla Fernández y a Patricia Cupeiro por darme respuesta a determinadas cuestiones. A Mario Cotelo por acompañarme a visitar algunos espacios del monasterio de San Martín Pinario. A mis compañeras Carme y Marica López, por su compañía a lo largo de la estancia en Portugal. A María Rivo quiero agradecer su colaboración con la aportación de alguna fotografía. Además también me gustaría agradecer la ayuda de mi compañera Paula Pita. También quiero agradecer a Inés Pernas, de la Escuela Técnica Superior de la Universidad de Coruña, sus consejos y también el préstamo de algún documento gráfico. Como no, a Rocío Carvajal, profesora de la Universidad San Pablo CEU, y a Luis Jimeno todo el interés presentado en mi trabajo y su ayuda con las recreaciones 3D de algunas de las escaleras que se presentan en el trabajo.

A mi amiga Noelia Martínez que también me ha ayudado mucho —y desinteresadamente— con la recreación de algunas de estas escaleras. A Tino Viz agradecerle el préstamo de la maravillosa fotografía de la cúpula de la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario; y a Manuel González Vicente las hermosas fotografías de los interiores de la Cidade da Cultura. Por supuesto a mi compañero Nacho Mascuñán por encargarse de la maquetación de este trabajo.

Las últimas líneas de este espacio van dirigidas a mi familia, porque gracias a su ayuda y paciencia he podido desarrollar este trabajo. A mis tías, siempre preocupadas por el desarrollo de este trabajo y que pudiera concluirse de manera positiva. A Manuel Tojo, porque gracias a él muchas de las fotografías de este trabajo han podido ser realizadas por mi mano. Braga, Peneda, Porto, Toledo, Madrid, Salamanca, Alcalá de Henares, y recientemente Roma son solo algunos de los puntos que gracias a su ayuda he podido visitar. A mi querida Xela Díaz, por animarme constantemente a sacar adelante este trabajo y por facilitarme algunas de las fotografías que hoy se presentan en este trabajo, así como su ayuda con las traducciones. Pero sobre todo por demostrar una confianza absoluta en mí. A mi hermano Diego, por sus constantes ánimos, en situaciones a veces no del todo fáciles.

Finalmente, como no podía ser de otra manera, a mis padres. A ellos les debo todo. Sus años de entrega, la educación recibida, los valores inculcados, la paciencia de ver como este proyecto se iba gestando poco a poco, su apoyo incondicional... Poco es todo lo que se pueda decir sobre ellos, de manera que una de las mejores formas de agradecerélos es presentar el resultado de estos siete años de investigación, que ofreceremos en las siguientes líneas.

A todos ellos, muchas gracias.

De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en
Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)

Tesis doctoral presentada por Miriam Elena Cortés López

Capítulo 1. Introducción: objetivos, método, estructura y recursos.

La escalera, elemento imprescindible en el desarrollo de la arquitectura. La escalera, objeto simbólico, metáfora del transcurso de la vida, con sus subidas y bajadas, con sus luces y sus sombras. La escalera, imagen con la que tradicionalmente se identifica a los gallegos porque nunca se sabe “si suben o si bajan”. De esta manera, es posible que el estudio de la escalera —centrada en la casuística compostelana— sea uno de los temas más adecuados que una gallega pueda tratar. Según impone esa tradición, forma parte de su idiosincrasia y, por tanto, nadie mejor que una para abordar este amplio concepto, en sus diversas extensiones.

Aunque inicialmente nuestro propósito pretendía abarcar un territorio más extenso, englobando las dos áreas inmediatas a la Raia —o lo que es lo mismo, en las dos orillas del Miño— allí donde se separa España de Portugal, pronto evidenciamos que a través del caso compostelano bien se podía hacer un estudio completo de la evolución de la escalera, ya que es en el entorno de esta ciudad monumental, al amparo de sus edificios, parques y calles, donde se aprecia el desarrollo, la evolución y la diversidad tipológica que genera un elemento tan versátil como es la escalera. Siendo así, pronto descubrimos el potencial de la escalera monumental en Compostela. Admitir este hecho supone hacer evidente que la riqueza artística y patrimonial de Santiago se podría manifestar simplemente desde el análisis de los preceptos que guiaron la construcción de escaleras monumentales en la ciudad. Una nueva manera de entender la ciudad como lugar de interés cultural y foco de interés turístico.

El propósito inicial —y que se ha intentado mantener a lo largo del trabajo— ha consistido en hacer una aproximación al comportamiento artístico que ha experimentado el elemento arquitectónico desde los orígenes de la ciudad, en el siglo IX; y cómo desde el siglo XVI la escalera comienza a cobrar un interés claro en las lecciones de arquitectura que impartían los tratadistas europeos, que coincide en el tiempo con los primeros ejercicios prácticos de escalera monumental aplicados a colegios, hospitales o palacios en el territorio castellano. La evolución que experimentará la escalera desde aquel momento será determinante y alcanzará su punto álgido en las grandes construcciones del siglo XVIII. Sobre estas bases se trabajará a lo largo de los siguientes siglos hasta la actualidad, con adaptaciones a los nuevos tiempos y experimentaciones con nuevos materiales —e incluso discursos formales— que, en líneas generales, toman su punto de partida en los modelos clásicos.

El estudio de la escalera monumental se presenta como exclusivo e innovador. A menudo se han hecho análisis parciales de escaleras concretas. Pero hasta el momento —al menos en el caso gallego— nunca antes se había abordado la cuestión de una manera transversal y comparada, haciendo uso de libros de arquitectura, tratados y grabados históricos, obras maestras de la pintura,

planos topográficos, fotografías de época... donde la escalera se convierte bien en elemento principal sobre el que gira la acción; bien en superficie con la que se complementa la escena presentada.

Todo este estudio se ha hecho con el fin de demostrar que la escalera posee una serie de valores que van más allá de la mera funcionalidad. La escalera como objeto simbólico, calibrador del poder de quien promueve su obra. La escalera como soporte para el desarrollo de programas iconográficos portadores de mensajes alegóricos o metafóricos. La escalera como elemento definitorio del territorio en el que se emplaza. Es la versatilidad de un perfil que también identifica a los gallegos, aquellos que —como ya se dijo con anterioridad— no se sabe “si suben o si bajan”, pero que se pueden adaptar a los diversos avatares que la vida impone, aquella que también fluctúa continuamente. Su destreza para subir y bajar, para pasar de la oscuridad a la claridad, acaba por determinar —al igual que sucede con la escalera— que realmente unas están pensadas para subir y otras para bajar y que, de la misma manera, el gallego sabe perfectamente cuál de los dos sentidos es el que debe elegir.

Siendo un elemento tan específico, no son pocos los inconvenientes con los que nos hemos encontrado a lo largo de este trabajo. En primer lugar, determinar la manera más adecuada de abordar el tema. Intentar presentarlo como un estudio atractivo y con rigor científico. En este sentido hemos podido valernos de ciertos aspectos inherentes a la condición de este elemento: su carácter dinámico, en ocasiones lúdico, ha permitido enriquecer su estudio a través del empleo de diversos recursos y fuentes que equilibran la deficiente documentación existente, relativa a la construcción de gran parte de los casos aquí presentados. Otra de las grandes complicaciones que se han generado estuvo condicionada por el gran volumen de obra a tratar. A pesar de que no constituyen la totalidad de ejemplos existentes en la ciudad —labor francamente complicada debido a la situación particular de cada uno de los edificios en los que se encuentra— lo cierto es que se han buscado los ejemplos más significativos, bien por sus propias características; bien por la importancia que tienen en el espacio en el que se integran; bien por la actuación de alguno de los arquitectos más destacados del momento en el que se crearon. Esto ha determinado moverse en una franja espacial de cinco siglos, marcada por cambios constantes en el orden social y político; pero también en el artístico, con la ida y venida de diversos maestros de obras —foráneos y locales— portadores de diversas corrientes estilísticas que, sin lugar a dudas, fue la clave que determinó el enriquecimiento artístico de esta ciudad. Sin embargo, adaptar el estudio de la escalera a cada uno de los contextos en los que se inscribe —diferentes tiempos y espacios, promociones de diversa índole— ha obligado a estudiar cada uno de los ejemplos a través de la búsqueda de fuentes documentales y bibliografía apropiada a cada caso, así como la localización de imágenes adecuadas a cada una de estas escaleras. La variedad de ejemplos ha llevado a consultar los archivos, bibliotecas y —en ocasiones— a

contactar con los propietarios de algunos edificios en los que se encuentran las escaleras. En la mayor parte de los casos el acceso ha sido posible gracias a la buena disposición de quien los habita o gobierna.

Este trabajo se ha distribuido en dos grandes bloques. El primero de ellos —que engloba los puntos segundo y tercero, con sus correspondientes subapartados— forma parte del *corpus* teórico que permitirá sentar las bases que regirán —en líneas generales— el caso concreto compostelano, desarrollado a lo largo del cuarto capítulo. El segundo presenta un carácter más técnico, y en él se explican detalladamente cada uno de los valores que puede presentar la escalera. Tras esto se hace una detallada descripción de cada uno de los términos que definen el campo de la escalera, además de una descripción minuciosa de cada uno de sus elementos, con el fin de facilitar la lectura de la escalera, para lo que se incluye un dibujo aclaratorio, relativo a este vocabulario. Teniendo estos conceptos definidos, finalmente se analizan diversos esquemas formales de escalera, que se complementan con un anexo relativo a la cuestión. Todo este bloque temático se acompaña también de una serie de imágenes concretas que ilustran las cuestiones señaladas.

El tercer capítulo introduce en el tratamiento de la escalera, como concepto global, y su consideración a lo largo del tiempo. Inicialmente se hace uso de diferentes fuentes escritas y gráficas, de carácter histórico, que asientan las bases de lo que sucederá con posterioridad. Es a través de las imágenes recogidas en recopilatorios; de los modelos que todavía hoy se mantienen en los grandes edificios construidos desde el siglo XVI en adelante; de bocetos conservados en manuscritos; o de algunas de las obras maestras de la pintura, donde se aprecian los nuevos valores que rigen la concepción de la escalera. Por ello, en este nuevo capítulo se hace un análisis de su evolución a partir de los recopilatorios de edificios —habituales en las tradiciones francesa, flamenca, germana o inglesa— por medio de los cuales a lo largo del tiempo se evidencia el cambio que experimenta la escalera en el orden global del edificio. Desde su ubicación en la parte exterior de la casa presentándola, eso sí, como una escalera de carácter monumental; hasta su integración en el desarrollo interior del edificio, ocupando el cuerpo principal, antecedido del gran vestíbulo inicial y, en ocasiones, potenciando su presencia con la inclusión de un segundo conjunto de escalera simétrico a la primera. La escalera mantiene su función de dar solución a la comunicación de estancias del edificio pero, además, se ha convertido en un espacio cargado de una fuerza simbólica, capaz de determinar la riqueza de su propietario. Sigue manteniendo aquel carácter exterior con el que inicialmente se configuró, ya que se presenta como un espacio volcado al invitado, determinando la frontera existente entre las estancias de acceso al público y las alcobas privadas.

La escalera es un elemento que ha ido más allá de la ejecución y, por tanto, de un resultado físico, palpable, relacionado con el campo de la arquitectura. Sus características han permitido que se

convirtiera en un objeto con el que muchos pintores experimentaron la tridimensionalidad en sus cuadros, de la misma manera que se había convertido en uno de los ejercicios de proyección fundamentales para la obtención del título de maestro arquitecto. Por medio de estos estudios se recogen buenas muestras en los tratados de arquitectura del siglo XVI —centrados en el estudio de la perspectiva— lo cual ha sido motivo suficiente para merecer un estudio detallado de la cuestión.

Desde el siglo XVII se incrementa el número de estudios sobre arquitectura. En Francia, al amparo de la creación de la Académie Royale d'Architecture, surgieron ciertas obras de carácter enciclopédico, conocidas como 'cursos de arquitectura', con un fin claramente didáctico. Hasta cierto punto, por medio de ellos, se sistematizó la manera de presentar los criterios por los que se regía la disciplina. Su influencia y difusión, a partir de la impresión de numerosos ejemplares, se dejó apreciar en otros puntos como Inglaterra o Italia, mientras que en España tuvo una mayor influencia la tradición heredada de la vieja escuela, a través de los libros de estereotomía o corte de la piedra, que tuvieron una gran repercusión en las últimas décadas del siglo XVI. Por esta razón se dedica un pequeño apartado al tratamiento de estas obras que, en muchas ocasiones, se han mantenido a lo largo de los siglos como manuscritos originales —o copias de los mismos— y que resultan de un excepcional valor, por la manera en que presentan diversos ejercicios de caracoles, redondos o cuadrados. Se trata de ejercicios de carácter técnico —que en ocasiones han sido incluidos como parte de algunos tratados de arquitectura— cuya comprensión resulta más compleja, menos amable, pero mucho más real y palpable porque sus trazos son la traducción bidimensional del resultado material de la escalera.

Como colofón de este tercer capítulo —una vez conocidas las fuentes teóricas existentes— incluimos un estudio de los libros que se manejaron en la ciudad de Santiago, a través del rastreo de diversas bibliotecas. Librerías de monasterios, conventos y artistas, en su mayor parte disgregadas aunque recuperadas en gran parte a través de la Biblioteca Universitaria de Santiago. Conocer qué libros pudieron manejar los arquitectos que trabajaron en Compostela es fundamental para, en determinados casos, comprender determinadas soluciones de escalera; así como los recursos ornamentales que —solo en contados casos— rodean el espacio determinado por la caja de escaleras.

Este capítulo constituye el nexo de unión con el segundo gran bloque que se centra en el caso práctico, desarrollado en el punto número cuatro. La diversidad de modelos y condiciones de cada una de las escaleras existentes en Compostela ha sido decisiva en la articulación de este trabajo. En su mayor parte se trata de conjuntos de escaleras que integran lo que en su día constituyó la ciudad intramuros, aunque también es cierto que se cuenta con importantes monumentos históricos que se emplazan fuera de la muralla, especialmente recintos conventuales; acompañados de otros ejemplos

de escalera realizados en los últimos tiempos al amparo de obras más recientes, producto de algunos proyectos de rehabilitación o de construcciones de nueva planta.

De esta manera se han establecido siete bloques en los que la escalera es tratada según el espacio en el que se encuentra. Solo se sale de esta premisa el primer capítulo, que se presenta como una introducción al origen de la escalera monumental en Compostela. Se trata de los primeros modelos que han surgido en la ciudad y, por ello, a pesar de que se habrían podido englobar en otros episodios, necesitan una mención aparte. Las siguientes partes abordan el tema de la escalera dependiendo del carácter del edificio del que forman parte, y se procura mantener un criterio cronológico. Dentro de la arquitectura civil incluimos colegios, hospitales, pazos y teatros. El siguiente capítulo, estudia conjuntos de escalera situados en el interior de recintos religiosos, fundamentalmente conventuales. A continuación, hemos creído necesario valorar el papel que desarrolla la escalera integrada en algunos parques históricos de la ciudad. De la misma manera se ha estudiado el caso de algunos conjuntos de escalera que conectan espacios urbanos como plazas, calles... o que simplemente median el espacio que separa el entorno urbano de un edificio de carácter monumental. Hasta aquí, para cada uno de estos cuarenta y dos modelos de escalera, se ha tratado de contextualizarlos, recurriendo a fuentes documentales, planos y fotografías de época; a la comparación con otros ejemplos y la influencia que estos han podido ejercer sobre ellas, analizando su desarrollo, intentando respetar en todo momento los conceptos básicos que debía cumplir toda escalera. Finalmente, se han estudiado sus valores originales y si estos todavía hoy se mantienen o si, por el contrario, se han perdido o han experimentado algún cambio.

Los dos últimos capítulos con los que se cierra este trabajo se han tratado de una manera diferente a los casos precedentes. Igualmente siguen un criterio cronológico, pero su historia determina que haya que presentarlos bajo otra perspectiva. En ocasiones, la historia de una ciudad se puede rescatar a través del rastreo de lo que en su día existió, pero que finalmente ha desaparecido. Por este motivo valoramos como necesario intentar recuperar todos aquellos documentos del pasado que nos permitieran —aunque solo fuera de una manera parcial— conocer otros ejemplos de escalera. Siendo así, hemos logrado sacar a la luz varios modelos de escalera que, en unos casos, formaron parte de proyectos no ejecutados; mientras que, en otros, han sido destruidos. Este capítulo se complementa con otra serie de planos y fotografías que ayudan a comprender el desarrollo de aquellas escaleras desaparecidas.

Finalmente, una visión del tratamiento de la escalera en la ciudad en las últimas décadas. La arquitectura posmoderna, las nuevas tendencias arquitectónicas que definen los estilos peculiares de cada arquitecto, encuentran su marco de actuación en construcciones de nueva planta, pero también en algunas remodelaciones efectuadas en edificios antiguos, así como en la reorganización

urbanística que experimentaron determinados puntos de la ciudad. alguna de estas obras, en determinadas ocasiones, ha suscitado críticas y controversias pero, ante todo, la escalera —entendida no solo como elemento funcional, sino también estético— por mucho que experimente con nuevos materiales, continúa manteniendo la esencia de su origen funcional. Intervenciones en las que la escalera ocupa un plano menos destacado respecto a otros ejemplos ya estudiados; pero que se entiende como parte de la ciudad monumental a la que pertenece y a la que se debe.

A lo largo de estos últimos dos bloques temáticos se analizan veinticinco conjuntos cuyo tratamiento se realiza de una manera más liviana, lo que viene motivado por las características que ofrecen: la inexistencia del conjunto que no permite establecer una valoración global debido a la pérdida de referencias que rodean su historia, en el caso de aquellas escaleras que han llegado a nosotros a través del papel; y la reiteración de modelos y esquemas con las que se comprende la escalera en los últimos tiempos, así como la falta de perspectiva histórica en algunos casos.

El orden establecido no solo queda definido por estos marcadores. Además, en cada uno de los capítulos se ha intentado seguir un orden cronológico lógico porque, a través de él, se pueden comprender las influencias que los modelos de escalera, y los talleres o artistas que las proyectan, han podido ejercer en el transcurso de los siglos. Para su identificación, a cada unidad de escalera se le ha provisto de un número de referencia que se integra en un plano situacional de la ciudad (*vid.* Apéndices. Mapa de localización). A mayores, para aquellos inmuebles en los cuales se estudia más de una escalera, se ha incluido un plano concreto del inmueble en el que aparecen remarcadas las escaleras que se van a ser objeto de análisis. Todos estos quedan recogidos en el apartado ‘Apéndices’, junto con otros planos históricos que ilustran el trazado urbano de la ciudad.

En cuanto al sistema de citación de notas a pie de página —con el fin de hacer más liviana su lectura— se ha optado por el método APA, adaptado a nuestras necesidades, indicando, si se trata de un solo autor sus apellidos (uno o dos, dependiendo de cada caso); y si se trata de dos o más, citaremos el primer apellido de cada uno de ellos. Esto determina que en la relación bibliográfica final se emplee una cita abreviada, seguida de la desarrollada. Cuando existen varias obras de un mismo autor y publicadas en un mismo año, las diferenciaremos mediante los indicadores ‘a, b, c...’, y así sucesivamente. Según su condición, se ha hecho una distinción entre libros, capítulos de libros, artículos en revistas y tesis doctorales o de licenciatura. En el caso de tratarse de una obra con varios volúmenes, solo se recogerán aquellos que hayan sido manejados en el trabajo. Si se trata de una publicación que está disponible en recursos electrónicos se añadirá en enlace <URL> correspondiente con la última fecha de consulta. Junto a la bibliografía incluimos un espacio concreto que contiene las fuentes impresas empleadas y si estas han sido consultadas a través de Internet se añadirá su correspondiente referencia, siguiendo los criterios indicados previamente. De

la misma manera, también serán añadidas las fuentes documentales empleadas, procedentes de archivos, bibliotecas y museos. Finalmente se aporta una relación de las páginas web consultadas o que han sido de gran ayuda en la localización de algunas imágenes. Complementando todo este trabajo, incluimos un índice de abreviaturas y, dado el amplio volumen de imágenes que se han empleado, otro de imágenes.

La relación de fotografías que complementa lo escrito, aparecerá recogida al final de cada capítulo o subcapítulo, salvo en el caso de las reproducciones 3D, en cuyo caso estas aparecerán al inicio de la escalera que le corresponde. En unas ocasiones nos hemos valido de una única imagen; mientras que en otras hemos considerado —dadas sus características— que resultaba más enriquecedor añadir otras perspectivas, especialmente cuando se trata de escaleras difíciles de fotografiar por su gran volumen o por su posición en un espacio complicado.

En la articulación de todo este trabajo ha sido necesaria la confluencia de numerosos recursos. El material del que se disponía era ciertamente dispar. Por ello, lo primero a lo que tuvimos que atender era a aquellos libros históricos en los que se daban las pautas para la construcción de escalera. Esta tarea fue larga, teniendo que recurrir a diversas bibliotecas digitales que facilitaron el conocimiento de libros de arquitectura que no figuraban en la biblioteca universitaria. Una vez traducidas y analizadas las partes correspondientes a estas bibliotecas, el siguiente paso consistió en hacer una base de datos donde incluir los tratados, las escaleras y la bibliografía con la que contaba y que con el paso de los años fue engrosando en número.

Mayor problema fue el que se planteó con la localización de los documentos relativos a la construcción de las escaleras. Si en el caso de los edificios públicos, la búsqueda en archivos resulta complicada, esta situación se amplía para el caso concreto de edificios civiles de carácter privado. En la mayor parte de las ocasiones se ha tenido que recurrir a Libros de Cuentas, donde figuran los pagos de materiales y los jornales de los canteros, y también de los Libros de Fábrica. A través de estos justificantes, de manera colateral, se puede hacer un seguimiento del proceso de construcción de una escalera, aunque sus descripciones no sean suficientes. Esto mismo sucede con los planos que acompañaban a los proyectos. El transcurso del tiempo, y determinados acontecimientos históricos, han propiciado la pérdida de muchos de ellos, especialmente los más antiguos. En el mejor de los casos se ha subsanado este problema con la integración de planos realizados con posterioridad, incluso se ha recurrido a planos topográficos de la ciudad, donde se aprecian determinadas escaleras exteriores. Según avanza el tiempo —especialmente a lo largo del siglo XIX en adelante— sí que resulta más fácil localizar imágenes e incluso alguna pequeña descripción de la escalera en cuestión. Junto a ello, el apoyo de la bibliografía específica, ha sido de utilidad para comprender el contexto en el que se encuentra la escalera.

La limitación del material con el que contábamos propició que se tuviera que recurrir a otro tipo de fuentes de información entre las que se incluyen fotografías de época o incluso determinados fotogramas procedentes de películas rodadas en espacios compostelanos en los que la escalera se convierte en elemento protagonista. Haciendo uso de estos recursos se puede llegar a apreciar determinados cambios que afectaron a la imagen actual de la escalera. Un último punto de apoyo ha sido la reconstrucción en tres dimensiones de alguno de los conjuntos más destacados, por medio de los programas informáticos Google Sketch-up y Autocad. Estas figuras se presentan como aproximaciones —no recreaciones exactas— ya que nuestro propósito no era hacer un análisis rigurosamente técnico de la escalera, sino sugerir su discurso. Tomando como propias las palabras de Serlio en su *Tercer Libro*, cuando describe la exedra que da acceso a las dependencias del Palacio Vaticano: “yo no he tenido cuenta con la medida, porque no he querido en ella mostrar más que la orden y invención della” (1552, fol. 75-v).

El contraste de documentos procedentes de diferentes archivos locales, provinciales y nacionales se complementó con la consulta a particulares, cuando los edificios en los que se encontraba la escalera tenía un carácter privado, por tratarse de residencias particulares, como es el caso de algunos pazos compostelanos. Archivos de carácter privado y familiar, de acceso limitado que complican la localización de datos relativos al proceso constructivo de la casa. Conseguir planimetrías que permitan establecer la posición de la escalera en el discurso del resto del edificio es complicado pero en algunos casos no imposible gracias a la cesión de planos y fotografías de determinados estudios de arquitectura o del Consorcio de Santiago. Del mismo modo, en algunas ocasiones también se ha recurrido a la consulta del Plan Especial de la Ciudad Histórica, en la que figuran las fichas técnicas de cada uno de los edificios que componen el casco viejo. En algunos casos estos planos han sido la pauta que ha permitido hacer la reconstrucción en 3D de la escalera. Finalmente, otro de los recursos empleados ha sido la consulta de libros de literatura perieгética, que en el caso de Compostela casi siempre están relacionados con diarios de peregrinación en los que, ocasionalmente, se ofrecen pequeñas descripciones de los conjuntos de escalera más destacados de la ciudad. A partir del siglo XIX es importante contrastar el estado de algunos edificios que se describen en publicaciones periódicas tales como revistas, boletines oficiales o prensa periódica. Finalmente, resulta imprescindible la consulta en internet para la localización de páginas web de librerías digitales o de blogs, recursos a partir de los que se pueden recoger fotografías de complicado alcance.

Aquí quedan recogidos todos los puntos fundamentales de este trabajo. El proceso de elaboración de esta investigación —a partir de la cual han surgido otros trabajos complementarios— se puede entender con una comparación: la de la creación de una prenda de alta costura en la que, para su

realización, es necesaria la participación de varios profesionales, comenzando por el diseñador que proyecta un patrón inicial, que se va construyendo gracias al equipo de modistas que día a día, en el taller, se encargan de darle forma. Un trabajo por partes, que no cobra su sentido hasta su completa finalización, en la que, con gran probabilidad, sobre aquel proyecto inicial se han producido variaciones. En el fondo es exactamente lo mismo que sucede en la arquitectura que, en esencia, se vale de recursos paralelos: diseños, cortes, patrones, medidas, construcción... Algo similar es lo que ha sido el proceso de 'construcción' de este trabajo sobre escalera monumental, centrado en el foco compostelano, en el que se ha pretendido hacer uso del mayor número de recursos disponibles, con el fin de presentarlo como un estudio con amplitud de miras, que tiene como primer propósito demostrar la amplia dimensión y versatilidad de este elemento arquitectónico.

Capítulo 2. Glosario

2.1. Valores

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la definición para la palabra escalera tiene un total de ocho entradas. De entre todas ellas, cabe destacar la primera: “serie de escalones que sirven para subir a los pisos de un edificio o a un plano más elevado, o para bajar de ellos”¹. Francis Ching da un paso más y en su definición aclara el modo en que se unen los niveles: “mediante uno o más tramos”². Por tanto, se deja claro que se trata de un elemento meramente funcional, para unir niveles a diferente altura. Sin embargo, desde el primer momento hay que dejar claro que con el presente estudio no se quiere dar una visión exclusivamente técnica o funcional de la escalera, sino que más bien se trata de aprender a apreciar otra serie de valores añadidos que hacen de este elemento arquitectónico un monumento. Para que esto sea posible es preciso prestar atención a las siguientes entradas específicas que aporta la Real Academia Española (RAE) sobre las escaleras. Aquí se presenta una relación de tipos muy difusa y poco precisa. Se habla de escaleras de caracol, de desahogo, de escapulario, de espárrago, de incendio, de mano, de tijera, mecánica... En definitiva, aborda una gran variedad de tipos de escalera, sin criterios, que llevan al ámbito de lo funcional. Pero, junto a esto, a continuación se verá como existen otras alternativas que hablan de otros valores como el *simbólico*, el *artístico* o el *espacio-temporal*.

Por su parte, la definición que aporta Jean Guillaume remite a una visión más formal que técnica pues dice que:

“la escalera constituye un sistema coherente donde todas las formas posibles resultan de la combinación de tres aspectos: la disposición de las rampas, la naturaleza del soporte central, la técnica de construcción utilizada. Estudiando de forma metódica cada uno de estos elementos, se pueden describir todas las soluciones imaginables”³.

A pesar de las diferencias existentes entre las escaleras que van a ser objeto de estudio —y que dependen en gran medida de la combinación de los aspectos sobre los que instruyeron los grandes tratadistas de la arquitectura, a lo largo de los siglos— se podría decir que el conjunto de escaleras que se van a abordar en este trabajo, tienen en común los siguientes valores:

Valor *funcional* (o *de utilidad*). Todas ellas son concebidas según la primera definición de la Real Academia Española. Sirven, por tanto, para subir y, en consecuencia, bajar. En principio se toma como punto de referencia el nivel del suelo, por lo que habitualmente las escaleras suelen construirse

¹ Disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=escalera> [24/11/2013].

² CHING (1997, 111).

³ GUILLAUME (1985c, 207).

para subir pisos. En ocasiones puede ser que la escalera se construya para bajar, es decir, para unir planos o niveles en negativo. Son escaleras subterráneas y, para ilustrar, este tipo sirva el ejemplo de *The Grand Shaft*, en Dover (1809), pensada como parte de un baluarte defensivo que permite acceder a los túneles subterráneos de escape. Este valor se percibe con frecuencia, cuando una escalera permite salvar un espacio de largo recorrido entre dos alturas a distinto nivel. Sería la misma idea que la de un puente aunque, en este caso, se suelen unir dos puntos horizontales que a su vez también pueden tener distintas alturas. La escalera siempre va a tener un sentido vertical, para ascender o descender; aunque por su propia naturaleza siempre dibujará una diagonal, lo que le otorga un inherente carácter oblicuo. Hoy día este valor de la escalera se está empezando a perder pues cada vez es más frecuente su sustitución por la rampa, motivada en muchas ocasiones por la normativa de las barreras arquitectónicas. Este elemento, que permite una serie de facilidades, requiere un menor esfuerzo; permite acceso a vehículos y a discapacitados; y, en general, reduce costes y horas de trabajo⁴.

Este último aspecto pone en relación con los siguientes valores (menos explícitos), que van a ser los que realmente interesen para este estudio. Estos puntos hacen mención al carácter expresivo que puede tener una escalera. Con frecuencia se perciben las facilidades (uso) que puede presentar una escalera, pero no con tanta claridad se percibe el valor *simbólico*, *artístico* o *espacio-temporal* que lleva consigo algún tipo de escalera. Evidentemente cuando uno se pone ante la escalera de la Piazza di Spagna de Roma (1723-1726), realizada por Francesco de Sanctis y Alessandro Specchi, queda fascinado por su belleza. Esta se define por la artificiosidad del conjunto, derivada de la disposición y del tratamiento de sus partes; así como de la decoración que la rodea. Este tratamiento cuidadoso es lo que permite establecer diferencias ya que, cubriendo la misma necesidad que una escalera de emergencia (subir y bajar), las circunstancias que generan la necesidad de una escalera de este tipo promueven un resultado de gran efecto artístico y simbólico, que lleva parejo un coste más elevado. Al amparo de esto nacen los siguientes valores:

Valor *simbólico*. Este valor está condicionado fundamentalmente por dos aspectos: la situación en la que se encuentra la escalera y el edificio o espacio al que está destinado. Tómese como ejemplo el citado. Una escalera de emergencia, por su carácter secundario y de inmediatez, nunca va a estar en una posición preferente. Se situará en un espacio de rápido acceso, conforme a una normativa de

⁴ Sin embargo, como ya indicó Tusquets en su recuerdo hacia la escalera, en relación a la tendencia actual de sustituir la rampa por la escalera: “se me puede objetar que las rampas permiten eliminar la barrera arquitectónica que representa la escalera, pero las rampas de que hablamos son demasiado largas o demasiado empinadas para ser utilizadas por disminuidos físicos. La norma obliga a rampas muy tendidas y cortas, rampas que sustituyen un tramo de pocos escalones, pero que de ninguna manera pueden ser una alternativa razonable a una escalera que salve varios metros de desnivel”. Y, como es lógico para esos casos en los que hay que salvar no solo varios metros de altura, sino que además es necesario dar continuos giros, como cabe esperar: “la alternativa sensata a una escalera así, es un ascensor de tamaño suficiente para albergar una silla de ruedas”. TUSQUETS BLANCA (2014, 15).

seguridad, y no tendrá empaque artístico al exterior, porque no es una escalera de uso habitual y representativo. Sin embargo, una escalera monumental, como su propio nombre indica, ha de estar bien visible, cobrar protagonismo y, en definitiva, hacer justicia al espacio en el que está situado. Solo así se entiende su importancia. Además en muchas ocasiones las escaleras van a informar sobre el carácter y relevancia del edificio o lugar al que pertenecen. Otras veces son símbolo de las ambiciones del poder. Este aspecto de las escaleras resulta muy interesante dado que una escalera puede llegar a tener el mismo tratamiento que el propio edificio, manifestando más poder cuanto más grandiosa y espectacular resulte. En ocasiones llega a ser el reclamo principal del mismo, además de cumplir con su función principal: distribuir el resto de las estancias del edificio.

Valor artístico. Este valor está muy en relación con el anterior. Cuanta más carga simbólica tenga una escalera, es probable que también incremente su valor artístico y grado de elaboración. En este sentido hay que hacer un matiz. Dependiendo del momento de la historia en el que se sitúe la escalera monumental, su valor artístico va a oscilar. De este modo, la concepción de una escalera del siglo XVII italiana, no va a ser el mismo que el concepto de una escalera de inicios del siglo XIX alemana. En el primer caso, el valor artístico de una escalera estará bajo los preceptos barrocos de integración de las artes; mientras que en el segundo se transformará bajo la máxima académica de medida, orden, equilibrio y diferenciación. Lo que también puede suceder es que en un mismo espacio temporal —aunque en distintos lugares— se estén desarrollando modelos diferentes. Es el caso de escaleras como las del Bom Jesus do Monte en Braga (1784-1811), las interiores de la Reggia de Caserta (1752-1774) y las exteriores de la iglesia de San Martín Pinario (1770). En fechas más o menos paralelas, se aprecia un cambio radical en la conformación de las mismas, derivado de las distintas fuentes que se consultan o de los gustos estéticos de cada lugar. Pero también puede suceder lo contrario, es decir, que en distintos momentos se dé un estilo común, consecuencia de tradiciones vinculadas al lugar, como sucede con la influencia clasicista de las escaleras del Colegio San Clemente que, aunque con modificaciones constructivas, permanecen en cierto modo en la configuración de las del claustro abacial de San Martín Pinario (1697). Estas últimas, sirven de ejemplo para ilustrar una paradoja, pues en épocas próximas se pueden realizar distintas obras para un mismo edificio que responden a criterios estilísticos diferentes. Es el caso de las escaleras de la sacristía (1696) y las mencionadas del monasterio de San Martín Pinario, ambas proyectadas por Fray Gabriel de Casas. Esto va unido a la idea de que los movimientos artísticos no se desarrollan al mismo tiempo en todos los países. Sirva como ejemplo la Escalera Maximiliana de Santiago. Realizada en el año 1606, bajo los preceptos de un clasicismo purista, encontraba su punto de inspiración en el conjunto proyectado por Donato d'Angelo Bramante en 1505, por orden del Papa Julio II para el Patio del Belvedere y que, sin embargo, no llegó a ejecutarse en su integridad; siendo

respetado solo en parte por los que retomaron las obras a la muerte de Bramante⁵. El modelo de escalera romboidal que ideó, no se llegó a materializar. Sin embargo, los grabados y dibujos que se difundieron constituyen la pauta inicial del modelo clásico por excelencia.

Ya se ha estudiado en el bloque anterior que para que una escalera se considere monumental ha de responder a ciertos esquemas que pueden variar dependiendo de los criterios de cada arquitecto. No se trata pues de retomar esta cuestión, sino de remarcar como el cometido de este trabajo consiste en plantear una aproximación crítica al comportamiento artístico de este elemento y su evolución a lo largo del tiempo, por medio del estudio de algunos de sus ejemplos más significativos en Santiago de Compostela, construyendo una historia para la escalera monumental en esta ciudad. Con todo, cabe hacer una parada en el análisis de los distintos elementos y parámetros métricos que la constituyen. Una vez establecidos estos conceptos, se analizarán los distintos tipos que se pueden configurar, para finalmente entender la diversidad y difusión de estos modelos en Santiago.

En la labor de la creación de un vocabulario común, cabe hacer mención al trabajo de Jean Guillaume, ya que como él mismo indica a propósito de su estudio sobre escaleras:

“gracias a los esfuerzos de nuestros correspondientes, el vocabulario internacional de la escalera propuesto aquí se hace menos imperfecto. Ello constituye nada menos que el primer esfuerzo serio (...) para constituer un ‘lenguaje común’, utilizable por todos los historiadores de arquitectura”⁶.

Valor *espacio-temporal*. Se trata de un último aspecto, a menudo olvidado de gran importancia a la hora de entender el comportamiento de las escaleras. Su relación con el entorno, con el contexto espacio-temporal en el que se sitúan, va a ser un punto clave en la articulación de este trabajo. En las últimas décadas se ha visto como escaleras y espacios naturales se integran de manera que forman una única unidad. En este caso estaríamos ante la confluencia del espacio artificial y el espacio natural, entre la arquitectura-urbanismo y el paisaje (a menudo también intervenido por el hombre). Pero también nos podemos encontrar ante ejemplos en los que la escalera se convierte en pieza clave de un ordenamiento urbano, regulando los desniveles que marca la orografía del terreno. Intervenciones que contribuyen a organizar y a embellecer las ciudades y que forman parte de los planes de ordenación urbanística. En este sentido la reforma acometida por el arquitecto Francisco Pons Sorolla en Santiago de Compostela, se tradujo en la creación de varias plataformas proyectadas por encima o por debajo del nivel del suelo, con el fin de dar acceso a las casas que se encontraban situadas en un plano superior o inferior. A pesar de que esta práctica se ha visto reducida con el paso del tiempo, como consecuencia de una mayor concienciación social hacia las personas con

⁵ HEYDENREICH y LOTZ (1999, 247).

⁶ GUILLAUME (1985c, 207).

problemas de movilidad reducida, en algunos casos la escalera se sigue empleando de la misma manera como parte integrante del urbanismo de la ciudad, ya que en muchos casos se sigue apreciando su valor estético.

2.2. Partes de una escalera

Como ya se sabe, en el discurso de la escalera intervienen una serie de piezas principales que permiten articular todo su desarrollo. Ya que estas son varias, para su comprensión, a continuación se presenta una relación de elementos que intervienen en la configuración de este elemento arquitectónico. Para su mejor entendimiento se acompañarán de un dibujo que los identifique en el espacio concreto (Fig. 1).

Caja de escalera. Es el hueco destinado a la instalación de la escalera, incluyéndose las paredes que la cierran⁷. El espacio vertical o eje entorno al que gira se denomina *pozo* o *cañón de escalera*⁸, ya que (especialmente en las escaleras interiores) en la parte superior se puede disponer un ventanal para la iluminación y ventilación. Por el contrario, si este *cañón* está oculto por un elemento central macizo se denominará *árbol* o *columna*. En este caso las ventanas se dispondrán alrededor de la caja, en los paramentos murales.

Escalera. Se considera una sucesión mínima de tres peldaños sin interrupción. Jean Guillaume la define como el: “conjunto de escalones que se distingue de la rampa”⁹. De hecho, se empleará el término en plural *escaleras* siempre que se trate de dos o más conjuntos de varios *tramos* seguidos, pero independientes entre sí, es decir, separados, que no confluyan ni se fundan en ninguno de sus elementos constituyentes, pero que se inscriban dentro de un mismo espacio, como sucede en alguna de las escenografías que se construyeron en los jardines de los grandes palacios barrocos. Igualmente a lo largo del trabajo se podrá aplicar el término *rampa escalonada* como sinónimo de *tramo*. Según su configuración pueden ser *escaleras simples* o *escaleras compuestas*.

Tramo. Cada una de esas sucesiones de peldaños ininterrumpidos. Se distingue cada *tramo* porque está separado por un *rellano* o *descansillo*. De este modo hay escaleras de un tramo, pero también de dos, tres, cuatro, siete... *tramos*. La forma que proyecta el *tramo* es de vital importancia porque de ella depende la configuración de las tipologías de escalera, como se analizará en el apartado de *Tipologías*.

Revolución o *espiral*. Es la denominación que se aplica a cada uno de los *tiros* de una escalera circular. Puede ser independiente o estar unida al *árbol*.

Tambores. Cada uno de los *cilindros* o *toros* que componen la estructura del *árbol* de una escalera de *husillo*. Constituyen la parte interior que se labra al final del *peldaño*.

⁷ CHING (1997, 113).

⁸ CHING (1997, 111).

⁹ GUILLAUME (1985c, 208).

Serie. Bajo este término se denominará al grupo o conjunto de *tramos* y *descansillos* que se necesitan para atar dos niveles, siempre que además de cumplir con este primer requisito se multipliquen para unir más de dos niveles o para configurar una *escalera compleja*. Por ello también se pueden denominar *módulos*.

Tiros. Conjunto de *tramos*. Cada uno de los arranques que constituye una *escalera*. También pueden constituir dos o más *series*, independientes en algún punto, pero que finalmente confluyen en algún punto dando como resultado una única *escalera* y siendo, por tanto, los principales componentes de las *escaleras compuestas*. Estos *tiros* forman parte de dos conjuntos de *escalera* que pueden estar fusionadas o yuxtapuestas en alguno de sus puntos. Pero también pueden estar superpuestas. Pueden ser en su inicio convergentes o divergentes y, en definitiva cuantos más *tiros* tenga una *escalera*, su resultado formal será más grandilocuente.

Descansillo y rellano. Son los espacios conectores porque separan los *tramos* y, como su nombre indica, sirven para hacer un descanso¹⁰. El *descansillo* (también conocido como *descanso de mesa quebrada*) no: “se encuentra al nivel de los pisos”; mientras que el *rellano*: “se encuentra al nivel de los pisos”¹¹. Los *descansillos*, por lo general, son de menores dimensiones que los *rellanos* y aunque habitualmente no dan acceso a ninguna estancia, existen casos, como por ejemplo en las escaleras *interclaustrales* que unen dos patios a distinto nivel, en los que sí tienen puertas de acceso a estancias intermedias entre los pisos principales.

Barandilla o arrimo. Es la estructura vertical que cierra los laterales de las escaleras, con el fin de dar una mayor seguridad y apoyo a las personas¹². Es una parte prescindible, pero muy útil. Una escalera puede tener una o dos *barandillas*, dependiendo de su situación y dimensiones. A veces, si la escalera es muy amplia, se puede añadir una *barandilla* central. Estos elementos también pueden desarrollar un gran componente artístico. De hecho, muchas escaleras se pueden adscribir a una época por los rasgos que presentan sus componentes, aunque hay que actuar con cautela en su análisis, ya que es un elemento que con frecuencia puede haber sido modificado o añadido con posterioridad a la construcción de la escalera original y, de esta manera, hacer una lectura errónea. Puede hacerse con gran variedad de materiales —destacando la piedra, madera y hierro— y con un amplio repertorio de motivos ornamentales.

Orientación (según la dirección que marca el tiro al ascender o descender en el caso de que sea escalera en negativo). La orientación de una escalera se mide por la dirección que el individuo dibuja al subir/bajar las escaleras. De este modo si el usuario gira a la derecha, se dirá que es una

¹⁰ CHING (1997, 112).

¹¹ GUILLAUME (1985c, 208).

¹² CHING (1997, 111).

escalera *dextrógira* o en dirección a las agujas del reloj. Esta es la dirección más adecuada, como desde bien pronto ya indicaron los romanos. Si por el contrario se dibuja una línea en contra de las agujas del reloj, hacia la izquierda, la escalera es *levógira*¹³.

¹³ MANNES (1987, 14).

2.3. Elementos constituyentes de una escalera

A continuación se hará alusión una serie de elementos de tamaño menor a los vistos con anterioridad. Muchos de ellos son piezas fundamentales en su configuración; otros pueden ser totalmente prescindibles. Teniendo como fin un mayor entendimiento, se citará cada una de las partes de una escalera completa.

Escalera diferencial. En algunas escaleras, hay un *tramo* inicial, de menor número de peldaños que el resto. Es una forma de dignificar el conjunto, al igual que sucede en las fachadas principales de los edificios¹⁴.

Zancas. Son las piezas laterales donde se inserta el *peldaño*. Existen varios tipos, dependiendo de su situación:

Zanca paredaña. Es la pieza anexa a la pared, donde se inserta el *peldaño*. Es típica de las escaleras de interior y puede ser prescindible, si el *peldaño* se embute directamente en la pared¹⁵.

Zanca exenta. Sería la *zanca* paralela a la *paredaña*. A diferencia de esta no se adosa a la pared sino que se dispone de forma independiente, sosteniendo el otro lado del *peldaño*. También puede ser prescindible. Pero para ello es necesario que el *peldaño* se embute en el muro de cierre o en una *zanca paredaña*. Este tipo de *escalera*, que resulta bastante moderna, ha sido utilizada con gran artificio y pericia técnica en algunos ejemplos finales del siglo XVII en Santiago. Una *escalera* puede tener dos *zancas exentas*, al disponerse el *tiro* de forma independiente sin un muro de cierre¹⁶, aunque habitualmente necesita de un muro de carga independiente o de un *arco occino* o de arranque.

Zanca ciega. Es la *zanca* en la que se embute el *descansillo*¹⁷.

Patilla de la zanca. Espacio de la *zanca* que sobresale del *peldaño*¹⁸.

Tornillo. Es la pieza dispuesta en la *zanca exenta* que sirve para unirla al *peldaño*¹⁹.

Peldaño. Cada uno de los pequeños niveles o pasos que configuran una *escalera*. La *escalera* como tal, se entiende a partir de la sucesión de tres *peldaños*. Su seriación continua genera los *tramos*²⁰. Es la suma de *huella* y *contrahuella*.

¹⁴ MANNES (1987, 15).

¹⁵ IDEM.

¹⁶ IDEM.

¹⁷ IDEM.

¹⁸ IDEM.

¹⁹ IDEM.

Huella. Es la parte superior del *peldaño*. El espacio donde se pisa²¹.

Contrahuella. Es el elemento que sostiene la *huella* formando respecto a ella un ángulo recto aunque, en ocasiones, proyecta un ángulo agudo que proyecta una diagonal. Es la suma de la *tabica* y del *resalto*²².

Tabica. La primera de las partes que forman la *contrahuella*²³.

Resalto. Parte frontal del *peldaño* que sobresale respecto a la *tabica*²⁴.

Peldaño de arranque o *de base*. Como su nombre indica es el primer *peldaño* que anuncia la *escalera*. Y lo suele hacer de forma destacada. Suele ser más amplio y recoger el peso de la *barandilla*²⁵.

Peldaño de salida. El que cierra el recorrido de la *escalera*²⁶. Este elemento, unido al anterior, son imprescindibles para entender si la *escalera* es paralela o perpendicular.

En base a su composición, existe una amplia variedad de tipos de *peldaños* entre los cuales destacan:

Peldaños bloque, que en sección responderían a un módulo rectangular, macizo o hueco²⁷.

Peldaño-cuña, de sección triangular²⁸.

Peldaño en ángulo, con *huella* y *tabica*²⁹.

Peldaño-placa, con *huella* o *tabica*³⁰.

Peldaño de giro, con *huella* en forma de *cuña*³¹.

Pilar de arranque. Es el primer elemento (vertical) con el que se inicia la *barandilla*. Al igual que el *peldaño de arranque*, suele cobrar más protagonismo, dado que es un punto de apoyo importante (sería un poco la idea del pilar maestro)³².

²⁰ IDEM.

²¹ IDEM.

²² IDEM.

²³ IDEM.

²⁴ IDEM.

²⁵ IDEM.

²⁶ IDEM.

²⁷ PRACHT (1986, 8).

²⁸ IDEM.

²⁹ IDEM.

³⁰ IDEM.

³¹ IDEM.

³² MANNES (1987, 15).

Pilar de salida. Es el elemento con el que finaliza la *escalera* o un *tramo* de la misma. Suele tener una gran presencia, igual que el de arranque, dado que es un punto de apoyo importante en la articulación de la *barandilla*³³.

Pilar de giro. El situado en el *rellano* separando los *tramos* paralelos o perpendiculares³⁴.

Pasamano[s] de la barandilla. Como su nombre indica, es un elemento de cierre de la *escalera* que sirve para apoyar las manos cuando se sube o se baja. Puede adoptar diferentes formas, igual que el resto de sus elementos. Del mismo modo, la *barandilla* puede ser un elemento prescindible en la configuración de las escaleras³⁵.

Pasamano[s] de la barandilla de la meseta. Pasamano del descansillo³⁶.

Varillas. Son las piezas verticales u horizontales que se disponen entre los *pilares de arranque y de salida*. Pueden tener diferentes formas. En la mayor parte de escaleras monumentales adoptan forma de *balaustre*³⁷.

Varillas cilíndricas. Como su nombre indica su base es circular³⁸.

Varilla con manguito. Se trata de una varilla cilíndrica con un aplique central que está estrangulado en el centro³⁹.

Balaustre. Elemento vertical de forma mixtilínea, a manera de pequeña columnita, que en una seriación sostiene el *pasamano* de la *barandilla*. Puede tener múltiples formas, dependiendo de la configuración de su perfil, aunque lo más habitual es que se componga con molduras cuadradas y curvas que se ensanchan y estrechan.

Rampa. Plano en declive que conecta dos niveles y se emplea para subir o bajar por él⁴⁰. En la actualidad, se suele disponer una rampa de acceso anexa a las escaleras, con el fin de una mayor accesibilidad. Ching distingue entre *rampa escalonada*, que es una serie de rampas conectadas por escalones; y *rampa helicoidal o curva*⁴¹. Para ello es preciso contar con un amplio espacio de base. Es común la identificación del término con el de ‘tramo’. Existen escaleras que se configuran como rampas, sin peldaños, pero que la tradición de la tratadística ha incluido dentro del capítulo de este elemento. Es el caso del modelo presentado por Philibert de l’Orme que responde a la

³³ IDEM.

³⁴ CHING (1997, 15).

³⁵ MANNES (1987, 15).

³⁶ IDEM.

³⁷ IDEM.

³⁸ IDEM.

³⁹ IDEM.

⁴⁰ CHING (1997, 111).

⁴¹ IDEM.

denominación de *vis a Saint Gilles* y que se tradujo erróneamente al castellano como *vía de San Gil*. En realidad siguiendo su traducción correcta se trata de un caracol (*vis*) elevado sobre bóvedas que sostienen una rampa, y que en el caso francés según cuenta la tradición se encontraba en el interior del monasterio de Saint Gilles.

2.4. Definición de parámetros métricos

Tabique de la caja de escalera. Es el perímetro mural que cierra el hueco donde está la *escalera*⁴².

Longitud de la caja de escalera. Es la distancia, en planta, que media entre el *rellano* o *descansillo* inicial y el fondo del *rellano* de salida⁴³. Ambas partes quedan incluidas dentro de estas medidas. Constituye la profundidad de la *caja de escalera*.

Anchura de la caja de escalera. Sería la distancia que generan, en planta, los muros que cierran la *escalera*⁴⁴, es decir, los tabiques.

Altura de la caja de la escalera. Distancia que media desde el inicio de la *escalera* hasta el cierre (techo o clave de una bóveda).

Medida de base de la escalera. Es el espacio en profundidad generado entre el primer *peldaño* y el último (este último no se incluye)⁴⁵.

Altura de piso. Es la distancia, en sección, que media entre dos *descansillos* situados uno encima del otro⁴⁶.

Anchura del rellano. Distancia entre tabiques laterales de la caja, en el nivel del *rellano*⁴⁷.

Profundidad del rellano. Distancia entre el inicio del último *peldaño* y el tabique de cierre de fondo de la *caja de escalera*⁴⁸.

Tramo de arranque. Como su nombre indica es el *tramo* inicial de la *escalera*. En función de la dirección que tome el siguiente *tramo*, se sabrá la orientación de la *escalera*⁴⁹.

Tramo de salida. Es el último *tramo*, con el que finaliza la *escalera*⁵⁰.

Ojo de la escalera. Es la distancia que ocupa el espacio donde queda el *hueco* entorno al que gira la *escalera* y que suele corresponderse con el espacio de la luz y aire⁵¹.

⁴² CHING (1997, 15).

⁴³ IDEM.

⁴⁴ IDEM.

⁴⁵ MANNES (1987, 15).

⁴⁶ CHING (1997, 15).

⁴⁷ IDEM.

⁴⁸ IDEM.

⁴⁹ IDEM.

⁵⁰ IDEM.

⁵¹ IDEM.

Línea de paso. Es una línea imaginaria, que se corresponde con el punto central de los *peldaños*. Teóricamente es el eje por donde debe pasar el usuario. En función del giro que toma el usuario se sabe la dirección de la *escalera*⁵².

Anchura del tramo. Es la distancia que media entre la *zanca paredaña* (o la pared) y la *zanca exenta* (o el final de los *peldaños*, en su defecto)⁵³.

Inclinación de la escalera. Se calcula en base a la diagonal que se genera entre *rellanos*, a través de una línea imaginaria que une los *resaltos* de los *peldaños*⁵⁴.

Espesor de la escalera. En sección, el grosor de los *peldaños*⁵⁵. La forma de medir *peldaños* consiste en tomar como medida correcta la mayor⁵⁶.

Altura de paso. Distancia desde el canto anterior de un *peldaño* hasta la cara inferior del obstáculo situado encima de él⁵⁷.

⁵² IDEM.

⁵³ IDEM.

⁵⁴ IDEM.

⁵⁵ IDEM.

⁵⁶ PRACHT (1986, 9).

⁵⁷ MANNES (1987, 15).

2.5. Tipologías

Una vez definidos los elementos que intervienen en la construcción de una escalera, es imprescindible presentar una galería de modelos que pondrán de manifiesto la riqueza de este elemento. Esta labor es larga y compleja, porque la diversidad de combinaciones hace que las variedades sean numerosas. Como se puede evidenciar, la clasificación tipológica toma su punto de partida en la distribución y comportamiento de los tramos, descansillos y rellanos que conforman el discurso de la escalera. Por ello se podría afirmar, sin el menor de los tapujos, que se trata de una catalogación estrictamente formal, que toma como punto de partida alguna de las partes básicas de configuración de la escalera. Bien es cierto que para su análisis se podría recurrir a otros puntos de vista, por ejemplo su situación en relación al espacio que ocupan en el plano del edificio. Lo que sucede es que en este caso se estaría supeditando el análisis de la escalera —que es de lo que ahora se trata— a un elemento superior: el de la propia distribución del edificio, una cuestión que, por el momento, es prescindible. Por ello, la manera más clara de estudiar este elemento es hacerlo, como diría François Blondel, a partir de esas partes más elementales, dejando en un segundo plano otros aspectos que intervienen en el remate final de la obra, como la luz o la decoración.

En cualquier caso, lo que se va a estudiar a partir de ahora son todos aquellos modelos más habituales, a los que los maestros de obras o arquitectos han recurrido constantemente, fundamentalmente desde el siglo XV en adelante; aunque en alguna ocasión también se abordarán modelos heredados de la tradición antigua y medieval. Prototipos contruidos para los más bellos recintos españoles, y también en otros países europeos y —por transmisión ideas— en algunos edificios de la conquistada América. Pero sobre todo porque, en su práctica totalidad se verá como estos esquemas se aplican en la arquitectura local compostelana, muchas veces como consecuencia de la transferencia de modelos de construcción que llegan a esta ciudad⁵⁸ por medio de artistas procedentes, en un primer momento, de focos artísticos tan importantes como los que se articulan a lo largo del siglo XVI y en las primeras décadas del siglo XVII en Toledo, Ávila, Salamanca, Granada o Jaén, entre otras tantas. Los maestros de obras originarios de estos núcleos —que son los que traen las recetas constructivas, muchas veces presentadas en los primeros libros de arquitectura, en los que se abordan lecciones sobre el corte de la piedra y maneras de hacer arquitectura— son los que sentarán las bases en esta ciudad. La intervención de arquitectos foráneos seguirá siendo habitual a lo largo del siglo XVIII, aunque en este momento comparten sus tareas con los más brillantes artistas gallegos que intervendrán en las prestigiosas obras que se procurarán en esta centuria.

⁵⁸ Santiago de Compostela tiene título de ciudad desde el reinado de don Fernando el Magno. PÉREZ COSTANTI (1993, 37).

Si se emplea la expresión ‘diversidad de combinaciones’ es porque en realidad la evolución tipológica de la escalera es el resultado de una experimentación formal que toma su punto de partida a partir de los modelos más sencillos —es decir de la esencia de la escalera— de una sucesión de peldaños en línea recta o curva (*tramos*) a partir de los que se unen los distintos planos de un volumen en altura, generando los tipos más dispares, ricos y hermosos que se puedan imaginar. De esta manera, la multiplicación de *series* y la dificultad que tiene su comprensión obliga a ser lo más riguroso posible en su exposición, para lo cual se comenzará por presentar toda una serie de tipos, englobados bajo la denominación de *modelos simples*; que son los que sirven de base para construir los *modelos complejos*.

A. Los *modelos simples*.

Los *modelos simples* son los que constituyen el origen de la construcción de la escalera. Su punto de partida es un *tramo* recto, curvo o ahusado, y como ejemplo de este tipo se puede presentar el empleado en los basamentos de las entradas a los templos antiguos, como parte integrante del crepidoma (Fig. 2). La configuración es muy sencilla aunque su empleo es un recurso que otorga dignidad y grandilocuencia al edificio. Este recurso fue adoptado especialmente en Época Moderna para destacar el acceso a las basílicas cristianas y, en general, es un recurso que está presente en cualquier recinto de carácter religioso. En ocasiones, una sucesión de peldaños es la que permite acceder desde la ladera de una montaña a su punto más elevado, como se puede entender a partir del conjunto de escaleras de la colina Capitolina en Roma (Miguel Ángel, ha. 1550), o en su vecina grada que se despliega ante la iglesia de Santa Maria in Aracoeli (Fig. 3).

La cuestión se complica cuando en ocasiones la pendiente a salvar es tan acusada que se hace necesario atenuar la proyección del terreno. Es en ese momento cuando se hace necesario modificar el discurso recto y único; para hacer una fusión de tramos que, ensamblados a partir de descansillos y rellanos, articulen el espacio de tal manera que el resultado final resulte más cómodo a quien accede por ellas. Lo más habitual es que esto se produzca en el interior de los edificios, como respuesta a un modo antiguo de entender la escalera con un carácter oculto o secreto. Hasta finales del siglo XIV habitualmente se encerraban entre los muros, para no ser vistas. Estas escaleras, que todavía se conservan en estructuras medievales, son la mejor muestra de lo incómodo que resulta acceder por ellas, a través de unos peldaños que no solo estrechan sus dimensiones, sino que además incrementan la altura de su contrahuella, haciendo que el resultado de subir o bajar resulte en exceso fatigoso. Esta situación se continúa a lo largo de los siglos, aunque exclusivamente en las escaleras de carácter secundario o menor. En respuesta a esos incómodos tipos, y ya desde el siglo XV, aparecen nuevas e interesantes soluciones.

Dentro de un primer grupo, aquel que consiste en la unión de *tramos rectos*, hay que dar comienzo por el que responde al esquema de *escuadra*. En esencia este modelo se compone de dos rampas escalonadas que forman un ángulo de 90° ya que se separan por un descanso situado en un término medio. Este desarrollo permite unir dos planos perpendiculares que están a diferente nivel. La simplicidad de su diseño resulta evidente, y de ahí que poco más se pueda añadir. Existe un segundo tipo, el que se denomina de *ida y vuelta*, y que en Francia se conoce bajo la denominación de *rampe-sur-rampe* (rampa sobre rampa). Poca diferencia existe respecto al modelo anterior, porque nuevamente cada *serie* se compone de dos *rampas* que, en este caso, quedan separadas por un *rellano* lo que provoca un giro de 180 grados que vuelve a posicionar al individuo en un plano paralelo al inicial, aunque en una altura superior (Fig. 4). Este tipo es más habitual que el anterior, sobre todo en el interior de casas de reducidas dimensiones y, sin duda, su configuración va a ser determinante en la creación de los *modelos compuestos*. Esto mismo sucede con el tercer tipo, que aquí se va a conocer con el nombre de *caracol de tramos rectos*. Los franceses gustaron de referirla como escalera *a retours* (de giros). No cabe duda de que su nombre toma como punto de referencia el modelo de caracol circular (*a vis*, en francés), y ello se debe al recorrido espacial que genera su discurso. En este caso, el módulo se compone de tres *rampas* que giran en torno a la *caja* cuadrada, en cuyos ángulos se disponen habitualmente dos *descansillos* intermedios que permiten generar un mayor despliegue visual y espacial (siempre que el espacio esté abierto) aun cuando la función es exactamente igual a la del anterior modelo: conducir al punto inmediatamente superior, paralelo, del que parte el visitante. Este modelo también se conoce bajo la denominación de *claustral* porque fue especialmente empleado en estos recintos de hospitales, colegios, conventos, monasterios o en casas particulares y palacios, que articulan sus dependencias en torno a un patio (Fig. 5). Su recorrido giratorio obliga a que los *descansos* sean los nexos que pueden dar acceso por medio de puertas a estancias intermedias en el discurso de la escalera y que a su vez se convierten en los elementos articulatorios de los *tramos*, rotando de cada vez 90 grados.

Sobre todos estos modelos pueden existir variaciones, especialmente por la adición de algún otro *tramo*, *descanso* o *rellano*, aunque siempre contenidos dentro del mismo *tiro* pues, de lo contrario, se estaría ante una derivación compleja de estos modelos y, por tanto, se hablaría de modelos diferentes.

Es importante destacar la presencia o la ausencia de una pieza en el discurso de estas escaleras. Especialmente habitual fue que al principio existiera un *árbol* interior que sirviera de punto de apoyo central a los peldaños (Fig. 6). Era un apoyo que solo se consiguió superar en el momento en el que la técnica constructiva, a través del estudio del corte de la piedra, de la configuración de bóvedas y del refuerzo de los paramentos laterales o de cierre, permitió liberar ese espacio central y

permitir que la escalera volara en un *cañón* del que progresivamente se adueñaba el discurso de la escalera. En el momento en el que ese núcleo cerrado se omite, se rompen los planos que marcaban cada *tramo* y que hacían de la escalera un elemento hermético, oscuro y carente de gracia. A partir de entonces el *núcleo* se libera del macizo y la luz comienza a discurrir por toda la escalera. Todo parece indicar que los primeros experimentos con esta liberación espacial, que consistió en romper *tabiques* y techos, son una consecuencia de la práctica constructiva española, pionera en su aplicación, y de ahí que, por contraposición a los esquemas cerrados habituales en Francia y en Italia, se conozca como escalera ‘a la manera española’ o abierta en el espacio; frente a la ‘manera italiana’ o cerrada⁵⁹ (Fig. 7).

Y respecto al último de los tipos de escalera de tramos rectos se puede decir que la escalera *a retours* tiene su punto de partida en los caracoles o escaleras de *tramos curvos* o *circulares*, que constituyen el segundo modelo de *escalera simple*. El esquema, más básico, es aquel derivado de los discursos rectos que pueden variar, de manera que la curva se adueña del espacio y sustituye a la convencional recta. Este tipo resulta menos habitual, aunque con gran probabilidad uno de los ejemplos más bellos se podría encontrar en la escalera que Bramante proyecta para la exedra del Palacio Vaticano. Este modelo, hoy perdido, se conoce a través de las fuentes documentales gráficas que todavía hoy se conservan. Gracias a la obra de Sebastiano Serlio⁶⁰ se puede entender la originalidad de esa primera escalera exterior consistente en la combinación de un primer tramo de peldaños cóncavos que invierten su disposición tras pasar un descanso o plaza central redonda, continuando el discurso de manera convexa (Fig. 8). Sin duda, el ingenio y perfección en la ejecución de la obra no podía deberse más que a Bramante y su admiración por la arquitectura clásica romana. Como demuestra el ejemplo bramantesco, este diseño se emplea frecuentemente en escaleras que anteceden a las fachadas, como sucede en la que presenta a la basílica del Palácio Nacional de Mafra (ha. 1717) o incluso en santuarios como el de Nossa Senhora da Nazaré, ambos en Portugal, donde un espectacular conjunto de escaleras en forma de abanico constituyen la carta de presentación a estos dos grandes templos (Fig. 9).

Un segundo modelo es aquel en el que el único tiro de la escalera gira alrededor de una caja, generando varias vueltas y dando como resultado el modelo de *escalera de caracol*. El más antiguo es aquel que se conoce bajo el término de *husillo*, y de ahí que en ocasiones se aplique erróneamente el término para designar a todo el conjunto de escaleras circulares, de la misma manera que también de este nombre se ha hecho derivar el término *escalera abusada*, que se estudiará a continuación por constituir el tercer tipo de escalera recta. La escalera de *husillo* constituye un tipo arcaico, es el

⁵⁹ Esta tradición italiana, probablemente guarde relación con el sistema de construcción de la Antigüedad romana. Ciertamente es el modelo de escalera empleado en grandes edificios como las termas, los palacios, mausoleos, anfiteatros...

⁶⁰ SERLIO (1552, 75-v y 76-r).

típicamente medieval, y resulta más sencillo en su ejecución porque utiliza un *árbol* o eje central que se compone de una serie de cilindros (Fig. 10). Estos *tambores*, en realidad, son el remate interior de las piezas que configura cada uno de los peldaños. Una sucesión giratoria de cientos de estas piezas es lo que crea la forma final. El inconveniente de este modelo es que resulta tremendamente complicado de iluminar. Su uso es frecuente en el discurso de torres de iglesias que a través de pequeños ventanucos dispuestos en las paredes aportan pequeñas dosis de luz y, en consecuencia, no resuelven un problema de inseguridad que ya de por sí genera este tipo formal. Existe un segundo tipo, el *caracol de Mallorca*⁶¹ (Fig. 11), en relación a un tipo novedoso que se podría haber localizado por primera vez en la Torre Noroeste de la Lonja de Mallorca, construida por Guillem Sagrera (1435-1446)⁶². En Francia, Philibert de l'Orme ya había hecho alusión a algunos modelos de caracol, entre los que destaca el de la *vis de Saint Gilles* (Fig. 12), aunque este esquema no presenta características equiparables al modelo español, y sin embargo sí que guarda un vínculo evidente con la escalera proyectada por Bramante en la Villa de Inocencio VIII, como parte integrante del proyecto para el Cortile del Belvedere⁶³. El *caracol de Mallorca* constituye la traducción liberada del esquema hermético de *husillo*. Consiste en liberar el espacio central, ya que ahora los *peldaños* no solo se sostienen en los muros exteriores de la *caja*, sino que cada *peldaño* está configurado con unas muescas que permiten engranar una pieza sobre la otra, construyendo una *rampa* autosustentante. De esta manera el interior se libera ya que la moldura que configura el canto interior del peldaño crea una especie de balaustrada que define una forma espiral favoreciendo que en su centro se integre un pequeño foco lumínico cenital. (Fig. 13).

Para concluir con los *esquemas simples*, existe un tercer tipo de escalera que intercala tramos rectos y curvos, generando lo que se conoce como *forma mixtilínea* o *abusada*. Su uso es poco frecuente, aunque se podría decir que fue el predilecto por la tradición del barroco francés. La sutileza y gracia que generan sus *rampas* son sus características más notables. A veces en su discurso integran unos *descansillos* irregulares. En consecuencia, el discurso de la escalera no resulta tan seguro como el de tramos rectos; pero tampoco resulta tan incómodo y peligroso como la escalera de caracol. Un buen exponente de este modelo de escalera es el proyectado para el Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcels de Santiago de Compostela (Fig. 254), que promovió el arzobispo Bartolomé Rajoy y cuyos planos corrieron finalmente a cargo del Teniente Coronel de Ingenieros Charles Lemaury, hombre francés, buen conocedor de los modelos que se estaban ejecutando en los *hôtels* franceses, y que también aparecían reflejados en los *recueils* de otros grandes ingenieros franceses del

⁶¹ Esta nomenclatura surge por primera vez en España. En su libro de trazas y cortes de cantería, Alonso de Vandelvira, explica en qué consiste este tipo de escalera y por qué se denomina de esa manera. No se tiene conocimiento de que con anterioridad otros arquitectos emplearan o estudiaran este tipo de escaleras. Ni tan siquiera Philibert de l'Orme reconoce este tipo.

⁶² SANJURJO ÁLVAREZ (2007, 835).

⁶³ HEYDENREICH y LOTZ (1999, 245).

momento a los que posiblemente pudo haber conocido a través de las obras escritas por muchos de sus compañeros de profesión. Este modelo que se lleva a cabo en Compostela, toma su punto de partida en escaleras como las del Petit Trianon (Fig. 14), y su reflejo queda también manifiesto en el Palais Rohan de Burdeos, proyectada por Joseph Etienne hacia 1771, aunque en el caso compostelano, parece que la curva se proyecta más que en los dos modelos franceses, lo que favorece que el peldaño de salida lleve exactamente al piso superior, paralelo al vestíbulo.

B. Los *modelos complejos*.

La riqueza de este grupo de escaleras no solo se debe cuantificar por su despliegue formal, sino por el amplio repertorio que se ha generado, muchas veces motivado por necesidades funcionales relacionadas con la organización de las estancias del edificio para el que se crean. En esencia, las *escaleras complejas* son el resultado de sumar o unir en una misma *caja* dos esquemas simples, aunque siempre guiados por un mismo criterio tipológico, es decir, con un orden compositivo que da unidad al conjunto. Por ello la variedad es muy amplia aunque, como se verá, su proceso es sencillo porque consiste en modificar la posición en la que las escaleras se ensamblan. Al tratarse de despliegues monumentales, que precisan —por lo general— de un espacio amplio, estos modelos son los que habitualmente se imponen en el interior de los grandes edificios, o al menos en aquellos más destacados: monasterios, hospitales, colegios, palacios, fábricas...

Antes de desarrollar los tipos resulta conveniente especificar que según la disposición de los tramos se puede hacer una doble distinción, diferenciando las escaleras de *plurirrevolución* y las *escaleras simétricas*. Las escaleras *plurirrevolución* reciben su nombre debido a que se conforman con dos, tres o hasta cuatro tiros autónomos. Aunque conviven dentro de la misma *caja*, al ser independientes se superponen unos sobre otros, sin converger o juntarse en ninguna parte de su desarrollo. Por ello parten de puntos equidistantes dentro de un mismo espacio y, rodeando la *caja* de las escaleras, finalizan cada uno en un punto distinto. Jamás se cruzan entre sí. En este sentido es una escalera multifuncional porque permite unir estancias diferentes de un edificio. Su uso fue muy habitual en la arquitectura palaciega francesa, donde existían apartamentos independientes a los que cada uno de esos tiros daba acceso exclusivo. Es el modelo malinterpretado que ofrece Palladio del castillo de Chambord (Fig. 15). En este caso se trata de un caracol con núcleo. Este modelo también se puede aplicar en caracoles de tramos rectos, como bien ilustró Leonardo en su boceto sobre una *lumaca* con núcleo central (Fig. 16). Este mismo esquema también se puede emplear, aunque sin un *árbol* central. Y prueba de ello es uno de los más bellos ejemplos que se encuentra en el exconvento de Santo Domingo de Bonaval de Santiago de Compostela (Fig. 355). Este caso resulta especialmente peculiar, dado que se trata de tres espirales autosustentantes que quedan suspendidas en el interior de la caja circular en la que se inscriben. En consecuencia la ligereza espacial que sugiere se aprecia al

primer golpe de vista. Un modelo de escalera que parte de los recetarios de arquitectura renacentistas, vinculados al corte de la piedra. Dentro de este grupo compuesto por varias revoluciones, existe un tipo muy interesante y poco habitual, que se articula mediante la superposición de tramos de ida y vuelta y que, por su dibujo en planta, podría denominarse escalera de *esquema en forma de X*. El tipo, presentado entre otros por Vincenzo Scamozzi (Fig. 17), se comprende a la perfección cuando se observan la Scala d'Oro del Palazzo Ducale en Venecia, de Jacopo Sansovino, a mediados del siglo XVI. Partiendo de la planta baja se proyecta el primer tramo de una escalera de ida y vuelta de tal manera que —al llegar al primer descanso/rellano que gira 180° para continuar su trayectoria hacia el primer piso, donde se encuentran las dependencias privadas del duque— se produce en ese primer descanso una superposición de otra escalera del mismo tipo, de tal manera que esta segunda escalera lleva a otra estancia superior, en un segundo piso, donde finaliza el recorrido de la escalera, llevando esta al Salón Cuadrado (Fig. 18). De todas maneras en este esquema sí que se puede decir que existe un punto común entre ambas escaleras que es el primer descansillo del conjunto, aunque se puede considerar de doble revolución desde el momento que cada conjunto de escaleras da acceso a puntos diferentes de la casa. Este modelo, por tanto podría constituir el enlace entre el primer grupo de escaleras complejas, las de *pluriperspectiva*, y el segundo que se tratará a continuación.

Sobre las *escaleras simétricas* se podría decir que constituyen el ejemplo de *escalera compleja* por excelencia en cualquiera de sus múltiples disposiciones. Este grupo se denomina de esta forma porque a diferencia del anterior, siempre confluyen en algún punto. En esencia se componen de la yuxtaposición (que no superposición) de dos modelos simples simétricos. Solo así se puede comprender el gran número de tipos que se generan, y los resultados tan efectistas que se obtienen mediante la combinación de formas. En el fondo se trata de unir *series* de escaleras, con el fin de generar escaleras que en ocasiones cumplen una función meramente simbólica, de expresión del poder de quien habita en la casa; pero otras veces son el resultado de buscar soluciones prácticas a unir distintos planos, horizontales y verticales, como sucede con las escaleras interclaustrales.

Dentro del grupo, el modelo más sencillo es el *doble (o triple)*, consistente en la confluencia/divergencia de tres *tramos rectos* (Fig. 19). Habitualmente se articulan con dos rampas y se consideran *convergentes* porque, partiendo del nivel del suelo y de dos puntos equidistantes, confluyen de la misma manera en un nivel superior. El modelo *divergente* es menos habitual porque en este caso se invierte el orden: desde un rellano inicial parten dos tiros en direcciones opuestas, lo que en consecuencia genera que estas den acceso a puertas distintas (Fig. 20). Su sencillez y grandeza facilita que estas sean las escaleras preferentes en la presentación exterior de la casa. Son las escaleras que se emplazan como peana de la fachada del edificio y que eran habituales también en la

disposición de los zigurats. Así se demuestra desde bien pronto en las escaleras del castillo de Bury (Fig. 21), las exteriores del palacio de los Senadores de Roma, producto del siglo XVI, pero con una amplia repercusión a lo largo de las siguientes centurias. En Compostela, el pabellón del Recreo Artístico e Industrial, de Antonio Palacios, es un buen ejemplo del uso de esta escalera en el siglo XX (Fig. 22). Este tipo se puede multiplicar hasta en varias ocasiones, haciendo un grupo de mayores dimensiones y como resultado, enriqueciendo el conjunto, como sucede en la seriación que se muestra en el dibujo de Pietro da Cortona para el Palazzo Sachetti. Pero este modelo también se puede presentar con tramos curvos, en cuyo caso se podría hablar de *escaleras en forma de herradura* o *abusada* (Fig. 23). Su uso es habitual en la presentación de alguna villa, como la de Poio a Caiano o la proyectada por Jacopo Barozzi da Vignola para el Palazzo Farnese en Caprarola. En menor medida se emplea en el interior de los edificios, aunque existe algún modelo interesante en algún palacio italiano, como el Carignano (Turín), en el que Guarino Guarini plantea una ingeniosa escalera conformada por dos *tiros* curvos separados por un amplio macizo central. Su forma cerrada y circular hace que los tramos de este tipo siempre sean convergentes en su inicio y final.

En cualquier caso, estas escaleras siempre se componen de tramos directos que, aunque dispongan algún descanso intermedio, en ningún momento giran de manera que se tenga que hacer una modificación en su sentido direccional. No sucede lo mismo con la escalera de *doble caracol*. Aunque en un primer momento podría confundirse con el modelo *plurirrevolución*, en este caso se trata de un esquema poco habitual porque se compone de dos escaleras de caracol yuxtapuestas, cada una de ellas gira en direcciones opuestas alrededor de sendos *árboles*, de tal manera que siempre confluyen o se cruzan en un determinado punto.

Finalmente hay que hacer referencia a tres tipos que son muy similares entre sí, por componerse todos ellos de series de *tramos* rectos que toman como punto de partida los esquemas simples de *escuadra*, *ida y vuelta* y *caracol cuadrado*. Dada la variedad de disposiciones que ofrecen, es imprescindible matizar que se analizarán distintas modalidades en relación al comportamiento o correlación de los *tramos* de cada *serie* de escaleras, clasificándolas como *contraídas* si su número de tramos es impar; y *dobles* si es par. Habitualmente cuando el número es par se puede decir que no existe contracción de rampas de la escalera. Si el número de *tramos* que la compone es impar, lo más habitual es que haya un solapamiento de algún elemento.

Además, en función de la línea que marcan los *peldaños de base* y de *salida* de la escalera, se habla de escaleras *paralelas*, si el plano bajo (A) coincide con la disposición del *rellano* del primer piso (B); o de escaleras *perpendiculares* cuando (A) es perpendicular a (B). Después de haber hecho un estudio riguroso y clasificatorio de modelos, se ha llegado a la conclusión de que en los modelos derivados de la doble escuadra, la disposición siempre va a ser perpendicular, dado que su trayectoria provoca

un giro de 90 grados, que dispone la *orientación* de la escalera en otra dirección; mientras los otros dos casos, de *ida y vuelta* y *caracol cuadrado*, a través de su discurso rotatorio de 180 grados, conectan dos niveles paralelos dispuestos a distinta altura.

El modelo *doble de escuadra* se compone, como su nombre indica, de dos *series* de escaleras de este tipo. Para el modelo *contraído y perpendicular* existen dos opciones. La primera (Modalidad A) es aquella en la que ambas escaleras se fusionan en su *tramo* inicial y, a partir del primer descanso se proyectan dos *rampas* en direcciones opuestas que, por tanto, dan acceso a estancias contrapuestas o perpendiculares al rellano inicial (Fig. 24). Es exactamente el modelo desarrollado en la Escalier des Ambassadeurs del palacio de Versalles, que además se inicia con una *escalera diferencial*. Pero existe otra manera (Modalidad B) en la que se invierte el orden: dos *rampas* iniciales que comienzan su transcurso en puntos equidistantes y que confluyen en un descanso superior, a partir del cual los segundos *tramos* de ambas escaleras se alían en uno solo, para dar fin al discurso. Para este esquema baste como ejemplo una visita a la escalera que comunica la Estación de Ferrocarril de Santiago con la ciudad (Fig. 453).

En el discurso *doble* existen otras dos alternativas de disposición *perpendicular*: cuando las primeras *rampas* nacen de puntos equidistantes y se proyectan paralelas entre sí hasta llegar a unos *descansillos* donde, tras un giro de 90 grados los dos *tiros* confluyen en un punto superior (Modalidad A) (Fig. 25); o, si este proceso se realiza a la inversa, es decir, si de un punto común, pero en direcciones opuestas, se proyectan dos *rampas* que tras unos *descansillos*, dibujan un ángulo recto desde el que se proyectan dos nuevas *rampas* que finalizan de manera independiente en el piso superior (Modalidad B).

En el caso de las escaleras complejas construidas a partir del esquema de *ida y vuelta*, el repertorio se enriquece y es aquí donde se localizan los modelos más populares de escalera monumental. Al igual que sucedía en el caso anterior, el modelo *contraído* consta de una doble vertiente: el primero de ellos es el que responde a la popular denominación de *imperial*, quizá por haber sido el predilecto en la construcción de los grandes conjuntos palaciegos (Modalidad A). Se trata de una fusión de dos escaleras de ida y vuelta por su primer *tramo* (Fig. 26). En consecuencia, lo que se genera es una escalera de tres *tramos paralelos*, habitual en la presentación de los palacios reales, como el de Madrid, Caserta o el de Augustusburg; de la misma manera que se puede hacer una inversión de las piezas, en la que la escalera se inicie con una doble *rampa* que tras un primer *descansillo*, gire 180 grados en los que confluyan los dos *tramos* finales de cada conjunto (Modalidad B) (Fig. 27), como sucede en el palacio de Bruchsal (1720), aun cuando la disposición de los *tramos* es curva. Dentro de las posibilidades de escalera *doble* que este tipo ofrece se pueden destacar dos. Ambas responden a disposiciones *paralelas*, al igual que las anteriores. La primera consiste en enfrenar dos *series*,

generando un alzado *romboidal*. De esta manera cada escalera es independiente, pero se aúna en un único conjunto, siendo encerrada por los paramentos de la *caja de la escalera*. Por visualizar su resultado, sería lo que Bramante proyectó para el Cortile del Belvedere (Modalidad A), un resultado de escalera muy popular que se utilizó para dignificar la entrada a importantes edificios como el Palácio Marquês de Pombal en Oeiras (Fig. 28). Un último modelo es aquel en el que las escaleras de ida y vuelta se unen por su *descansillo* central, dando acceso a estancias contrapuestas respondiendo al concepto de *escalera interclaustral*, que se analizará dentro del último de los grupos (Modalidad B). Estos modelos *dobles*, a su vez, presentan una segunda variante, ya que al ser dos escaleras contrapuestas permiten hacer un juego con sus *tramos* de arranque, disponiéndolos de forma diagonal y en consecuencia los giros que se producen son en el mismo sentido, dextrógiros, pero a diferencia de lo que sucedía con las *plurirrevolución*, confluyen en los mismos *rellanos* o *descansos* (Fig. 29).

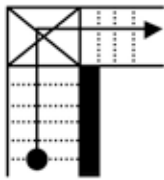
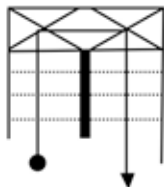
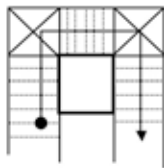
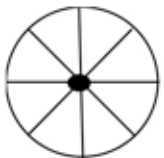


El último grupo es el que se conforma a partir de dos conjuntos de escaleras de *caracol cuadrado*. En realidad, las variedades que ofrece son una derivación de los modelos anteriores, con la salvedad de que en este caso se multiplica el número de elementos que entran en juego, pues se trata de escaleras que en principio juegan en su discurso con un total de tres *tramos* que, por el discurso que generan unen planos paralelos en distintos niveles. Siguiendo el mismo orden anterior, figura el modelo típicamente conocido como *preimperial* ya que, en palabras de Marías⁶⁴, es una configuración previa al modelo *imperial*, que surge dentro del foco toledano gracias a Alonso de Covarrubias. En este caso se trata de unir dos *escaleras de caracol cuadrado* por su primer *tramo*, configurando una escalera con forma de E, es decir, de cinco *tramos*, con una *rampa* inicial que tras llegar a un *descanso* permite ver el discurso independiente de los dos caracoles cuadrados, que finalizan con sendas salidas a la parte superior. Este modelo español fue el que se exportó a Italia, donde se encuentran bellas muestras de este legado en la obra del Palazzo Reale de Nápoles (1650) (Modalidad A) (Fig. 30). Este modelo puede invertir sus términos, de manera que los caracoles yuxtapuestos confluirían en sus *tramos* finales, dando como resultado una escalera de *tramos* paralelos (Modalidad B), como sucede en las escaleras del pazo de los Bermúdez de Santiago de Compostela (Fig. 267) o en el Hospital Real (Fig. 202) de la misma ciudad. Existe un tercer modelo contraído, que es el resultado de sumar los dos caracoles por su tramo central y, en esencia, este es el modelo predilecto de *escalera interclaustral*, aquel que Alonso de Covarrubias había diseñado para el desaparecido alcázar de Madrid (1537) (Fig. 31) o para el hospital de Tavera (1541) (Modalidad C). Las prestaciones y variaciones que ofrece este tipo son numerosas, resultado ser un tipo muy práctico y empleado especialmente en edificios con varios claustros paralelos entre sí. Y, para finalizar, existe un tipo muy

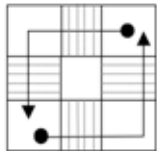

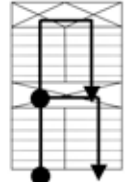
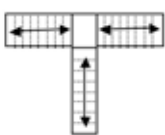
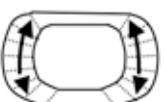
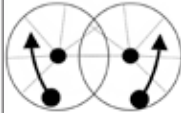
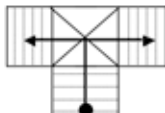
⁶⁴ MARÍAS FRANCO (1985, 165).

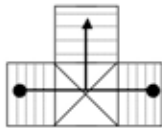
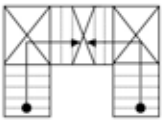
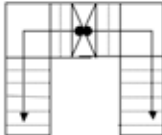
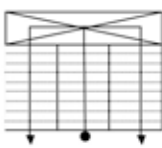
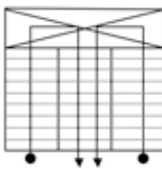
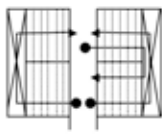
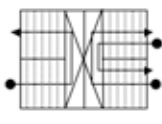
bello que consiste en oponer dos escaleras de *caracol cuadrado*, de manera independiente y dejando discurrir un pasillo entre ambas. Son divergentes entre sí, porque sus *tramos* iniciales parten de un mismo punto en direcciones opuestas —lo que hace que una de ellas sea dextrógira y otra levógira— y dibujan el recorrido de la *caja de escaleras* hasta llegar al *rellano* del primer piso, que se posiciona justo encima del inicial, con lo cual se estaría hablando de un discurso paralelo. Nuevamente dibujan un alzado romboidal, aunque con una mayor proyección que las de *ida y vuelta* al contener en su interior un *tramo* más. Este es un esquema muy habitual en España, y tiene como primer referente la Escalera Dorada de la catedral de Burgos; seguida de la diseñada para la catedral de Santiago (Fig. 413) y, en esta misma ciudad también destaca el magnífico conjunto del edificio de la Universidad (Fig. 193). En Portugal también se registra este tipo de escalera, por ejemplo en uno de los conjuntos de escaleras que se despliegan por el jardín del Palácio Marquês de Pombal (Fig. 32). No obstante, cabe matizar que existe una variación para este tipo, que es el que se observa en el convento de Mafra en Portugal (Fig. 33). Lo interesante de este conjunto es como los puntos iniciales de los dos caracoles enfrentados son opuestos, marcan una diagonal, y en consecuencia ambas escaleras son dextrógiras, llevando a un corredor superior dispuesto de forma paralela al inferior, que comunica con los claustros laterales y el gran claustro central, que se dispone en eje a la fachada principal. Quizá esta disposición se deba a que cada una de las *rampas* iniciales está dispuesta a continuación de una puerta. De esta manera se facilita el acceso directo a la escalera. Además como ambas *rampas* confluyen en un *rellano* superior sucede que se produce una continuidad frontal de las escaleras en el otro conjunto. Este esquema había sido presentado por Scamozzi en la misma relación de escaleras que también contemplaba el diseño de la del Palazzo Ducale de Venecia.

Hasta aquí se han presentado varios de los modelos más comunes que, como se puede apreciar, en muchas ocasiones suponen distintas alternativas que enriquecen el repertorio formal. Dado lo complicado de su explicación a continuación se detalla cada uno de estos ejemplos en la siguiente tabla, de la misma manera que se aportan algunas recreaciones ilustrativas, para facilitar su comprensión.

2.6 Anexo

COMPOSICIÓN	FORMA O ESQUEMA	TIPO	DIBUJO
ESCALERA SIMPLE	TRAMOS RECTOS	ESCUADRA	
		IDA Y VUELTA	
		CARACOL	
	TRAMO CIRCULAR	HUSILLO	
		MALLORCA	
	TRAMO MIXTILÍNEO	AHUSADAS	

COMPOSICIÓN	FORMA O ESQUEMA	TIPO	MODO	DIBUJO
ESCALERAS COMPLEJAS	PLURI- RREVO- LUCIONAR- IAS	CARACOL	RECTO	
			CIRCULAR	
		IDA Y VUELTA	ESQUEMA EN X	
	SIMÉTRICAS	DOBLE O TRIPLE	CONVER- GENTE O DIVER- GENTE	RECTA  AHUSADA 
		DOBLE CARACOL		
		DOBLE ESCUADRA	CONTRAÍDA PERPENDICULAR (MODALIDAD A)	

COMPOSICIÓN	FORMA O ESQUEMA	TIPO	MODO	DIBUJO
ESCALERAS COMPLEJAS	SIMÉTRICAS	DOBLE ESCUADRA	CONTRAÍDA PERPENDICULAR (MODALIDAD B)	
			DOBLE. PERPENDICULAR (MODALIDAD A)	
			DOBLE. PERPENDICULAR (MODALIDAD B)	
		IDA/ VUELTA	CONTRAÍDA. PARALELA (MODALIDAD A)	
			CONTRAÍDA. PARALELA (MODALIDAD B)	
			DOBLE. PARALELA (MODALIDAD A) (2 VARIANTES)	
			DOBLE. PARALELA (MODALIDAD B) (2 VARIANTES)	

COMPOSICIÓN	FORMA O ESQUEMA	TIPO	MODO	DIBUJO
ESCALERAS COMPLEJAS	SIMÉTRICAS	CARACOL	CONTRAÍDA PARALELA (MODALIDAD A)	
			CONTRAÍDA PARALELA (MODALIDAD B)	
			CONTRAÍDA PARALELA (MODALIDAD C)	
			DOBLE. PARALELA (2 VARIANTES)	

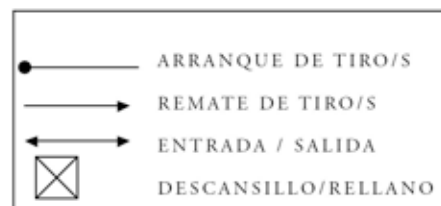


Figura 1. Recreación de una escalera con sus elementos. Sacristía de la iglesia de San Marín Pinario.
Autor: Miriam Elena Cortés López.

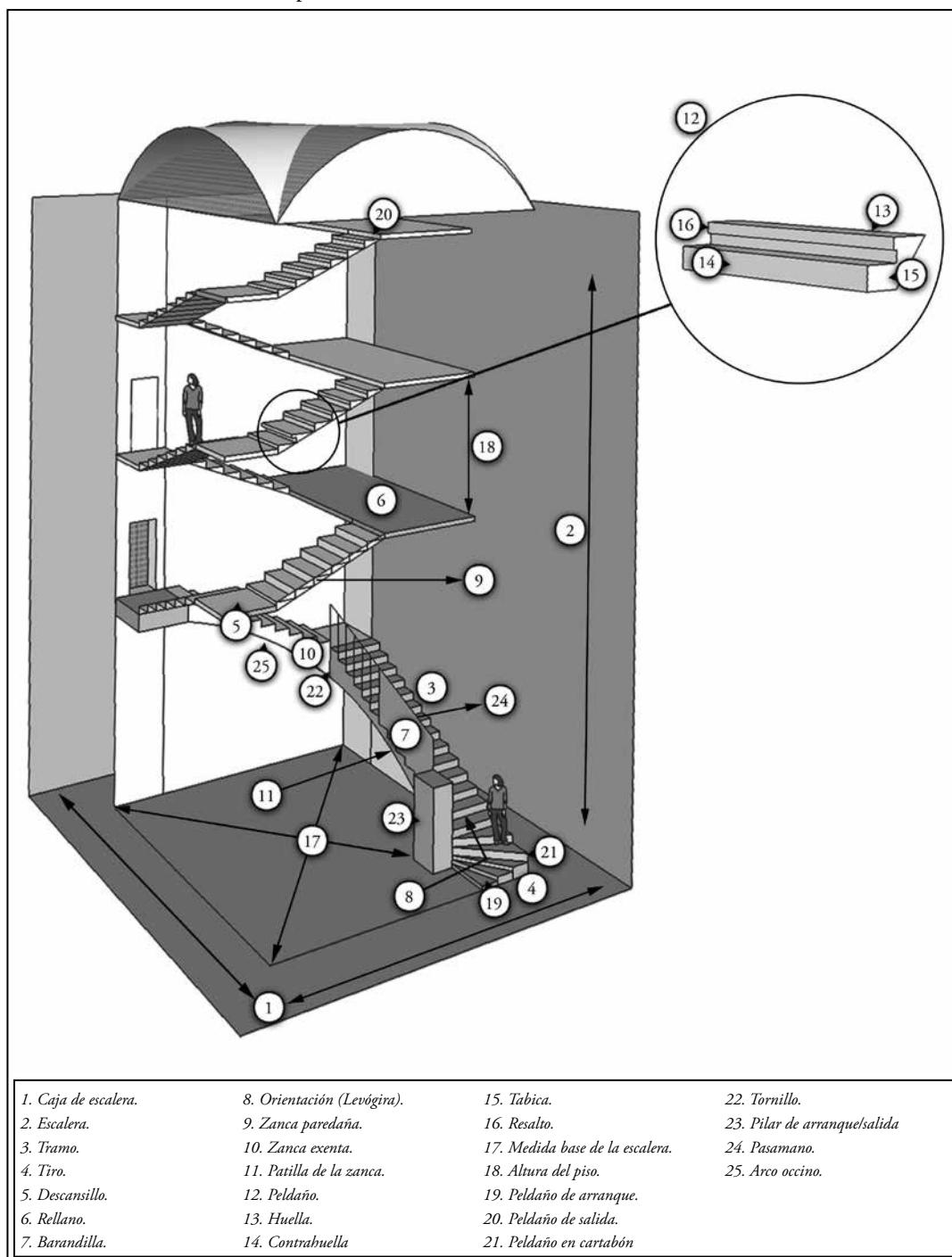




Fig. 2. Templo de Diana en Éfeso. Fuente: Von Erlach (1725).



Fig. 3. Escaleras del Campidoglio. Roma.



Fig. 4. Escalera del Palacio Real de Queluz.



Fig. 5. Escalera del palacio de las Dueñas. Medina del Campo.



Fig. 6. Escalera en caja cerrada. Palácio Nacional de Mafra.



Fig. 7. Escalera en caja abierta. Convento de San Juan de los Reyes. Toledo.

LIBRO TERCERO.

LX XVI.



Questa figura aquí baxo mostrada es el derecho o perfil dela pláta passada, como ya tēgo dicho no trátare delas medidas della, porque no fue mi intento mostrar mas que la inuencion. Y avn que aqui no muestro mas de vn solo pilastron en cada parte con sus dos colúnas: ellos estan cō- juntos cō vn corredor, de q̄ emos en las cartas passadas tratado, que es el q̄ hizo Bramante enel jardin del papa: como se puede muy bien conocer por la orden q̄ lleva, y en ser las colúnas dupli- cadas, y por los encafamientos de entre las colúnas, con los quadros encima delos encafamientos. Aqueste lugar donde este corredor esta se llama Belueder, como ya tenemos dicho, enel qual ay otras muy exce- lētes cosas, delas quales agora no trátare, sino de vna escalera de caracol, enel suelo dela qual en medio del ojo ay vna fuente de agua abundantissima. Esta escalera esta toda cercada de colúnas por la parte de dentro, las qua- les son de cinco ordenes, q̄ es, Toscano, Dorico, Ionico, y Corinthio, y Compuesto. El concierto dello es cōfá q̄ pone admiraciō de ver el ingeniosissimo artificio cō q̄ entra la vna ordē en la otra, sin interponer cosa ningūa, si no q̄ entra el Dorico enel Ionico, y el Ionico conel Corinthio, y el Corinthio enel Compuesto con tanto arte q̄ no sabe hōbre adonde fenēce ninguna ordē, ni entra en la otra. Por manera q̄ ami parecer yo tengo esta obra por la mas hermosa y de mas arte de todas quantas cosas de architectura hizo Bramante.

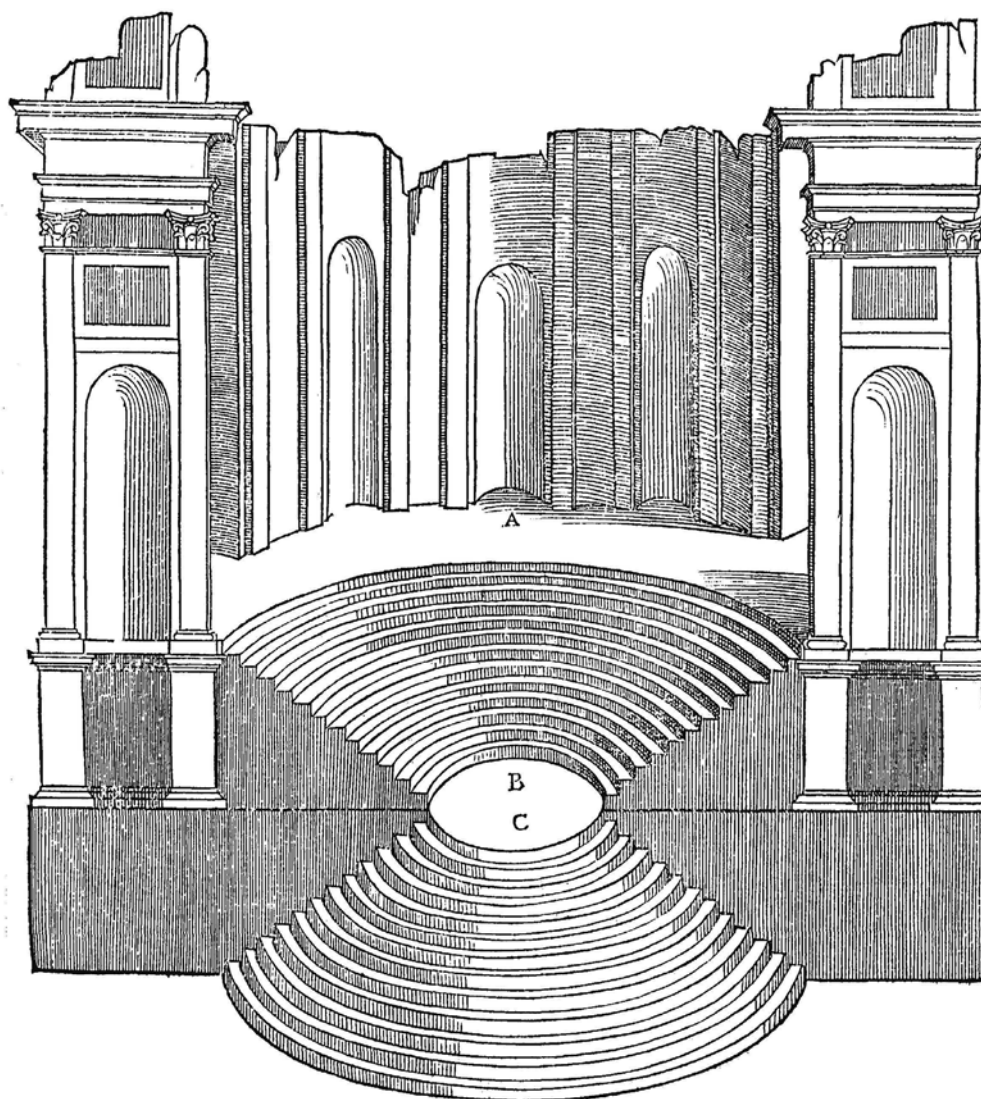


Fig. 8. Escalera de tramo curvo. Fuente: Serlio (1552).



Fig. 9. Acceso al santuario de Nossa Senhora da Nazaré.



Fig. 10. Composición de husillo. Castillo de Alburquerque.

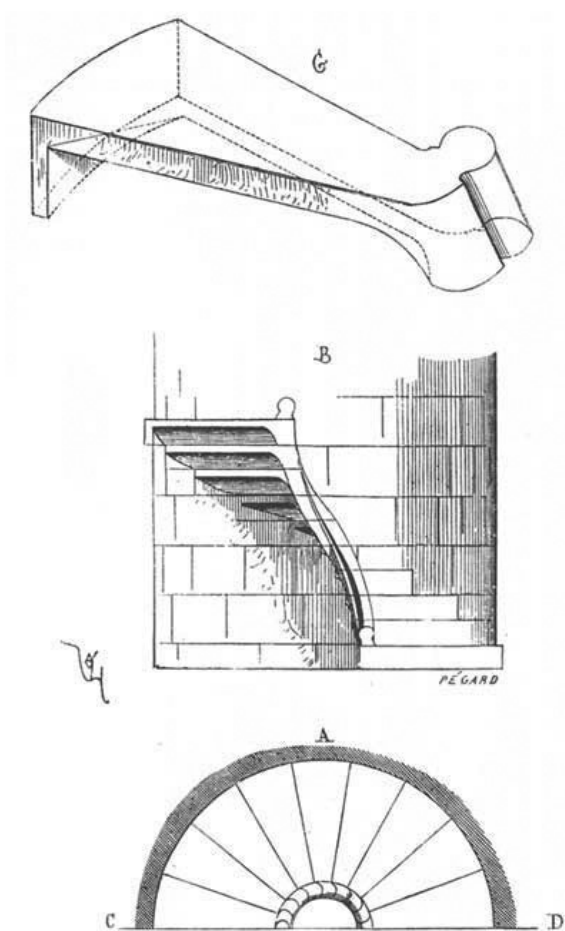


Fig. 11. Diseño de caracol de Mallorca. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

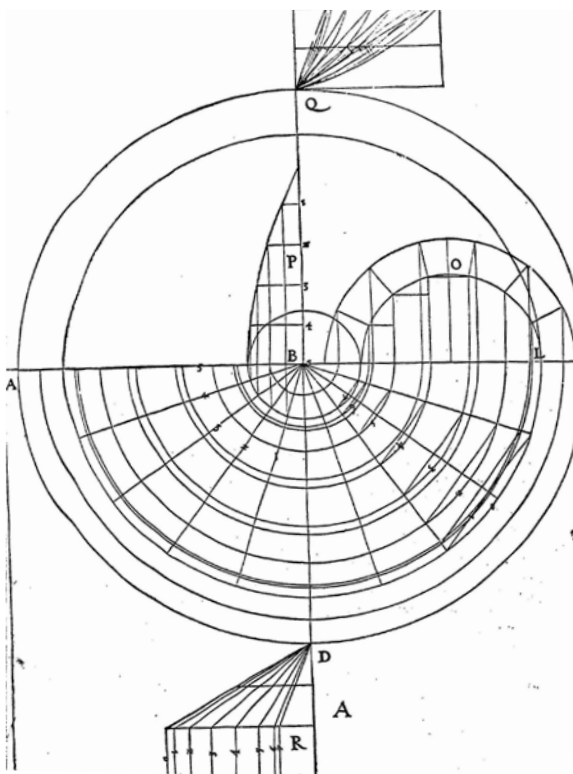


Fig. 12. Trazo de escalera de Saint Gilles. Fuente: L'Orme (1567).



Fig. 13. Escalera realizada por Borromini. Palazzo Barberini. Roma.



Fig. 14. Escalera del Petit Trianon. Versailles.

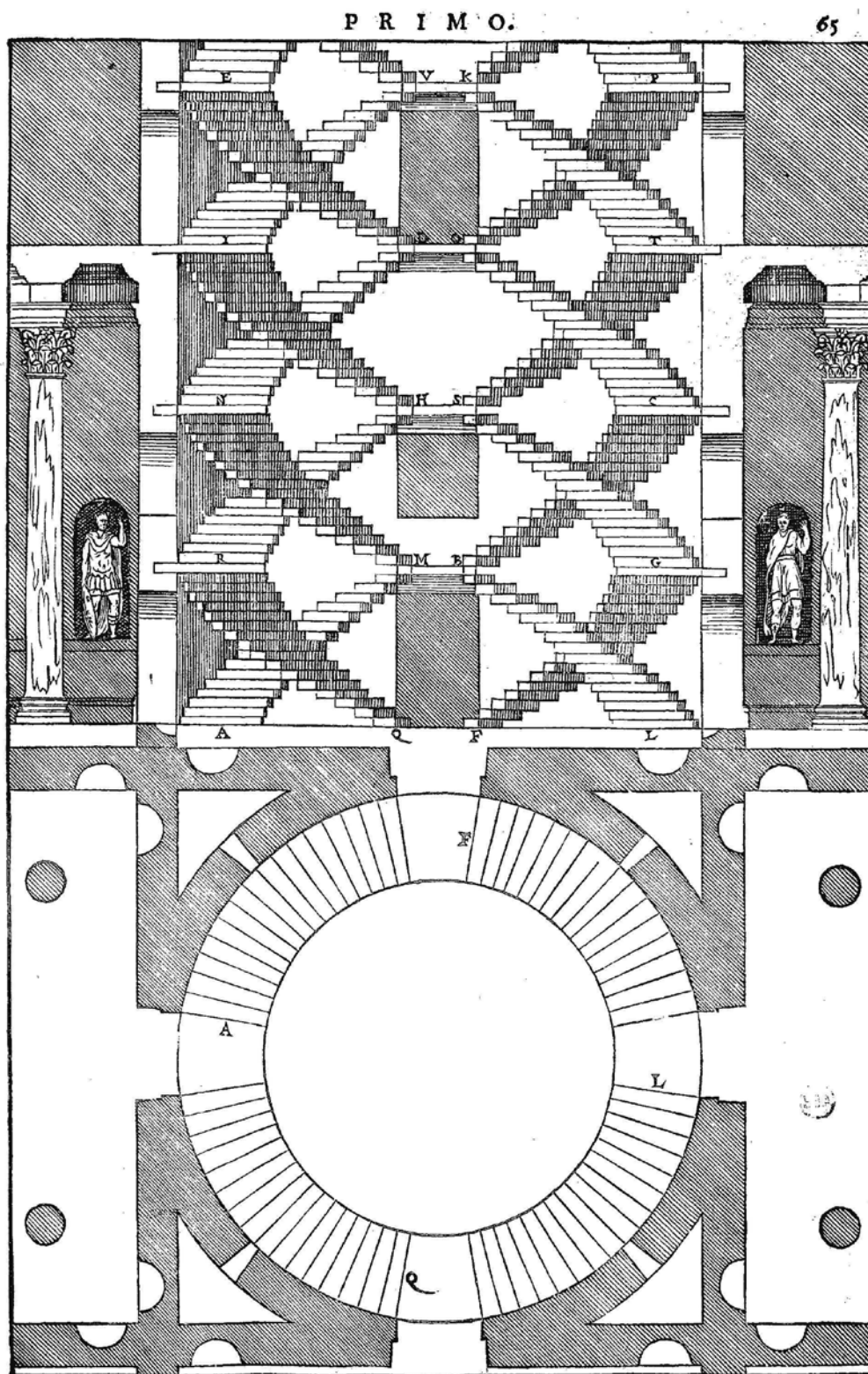


Fig. 15. Escalera del castillo de Chambord. Fuente: Palladio (1570).

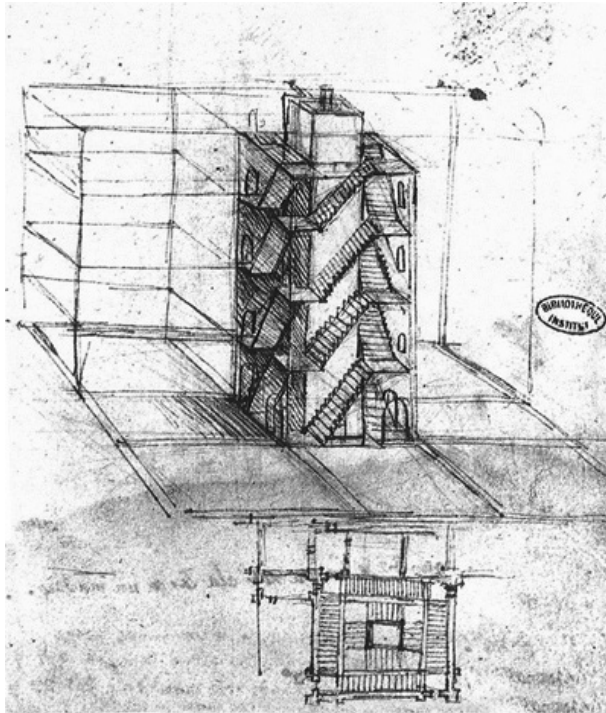


Fig. 16. Escalera plurirrevolución en planta cuadrada. Leonardo da Vinci.

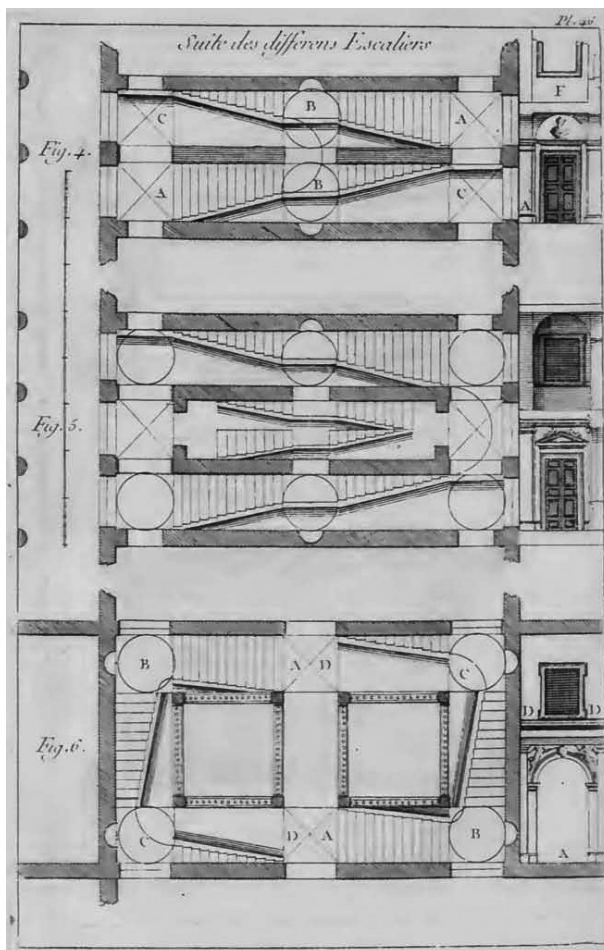


Fig. 17. Planta de escalera plurirrevolución. Fuente: Scamozzi. (1764).

Fig. 18. Scala d'Oro del Palazzo Ducale de Venecia. Fuente: Zuffi (1999).



Fig. 19. Escalera de entrada al edificio de la Universidad de Santiago de Compostela. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.



Fig. 20. Modelo de escalera divergente. Fuente: Cerceau (1561).

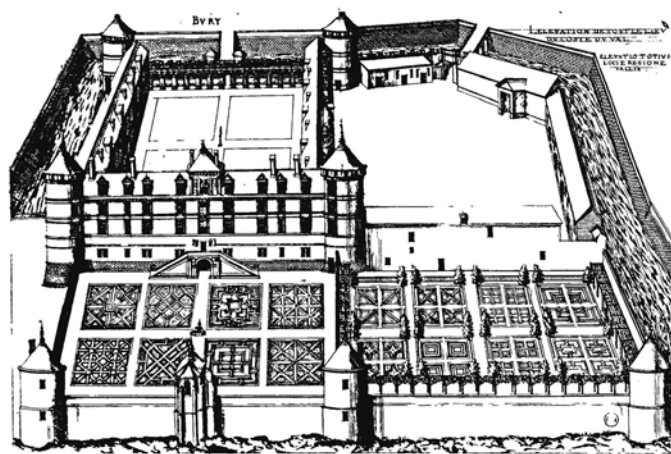


Fig. 21. Escalera principal del castillo de Bury. Fuente: Cerceau (1561).

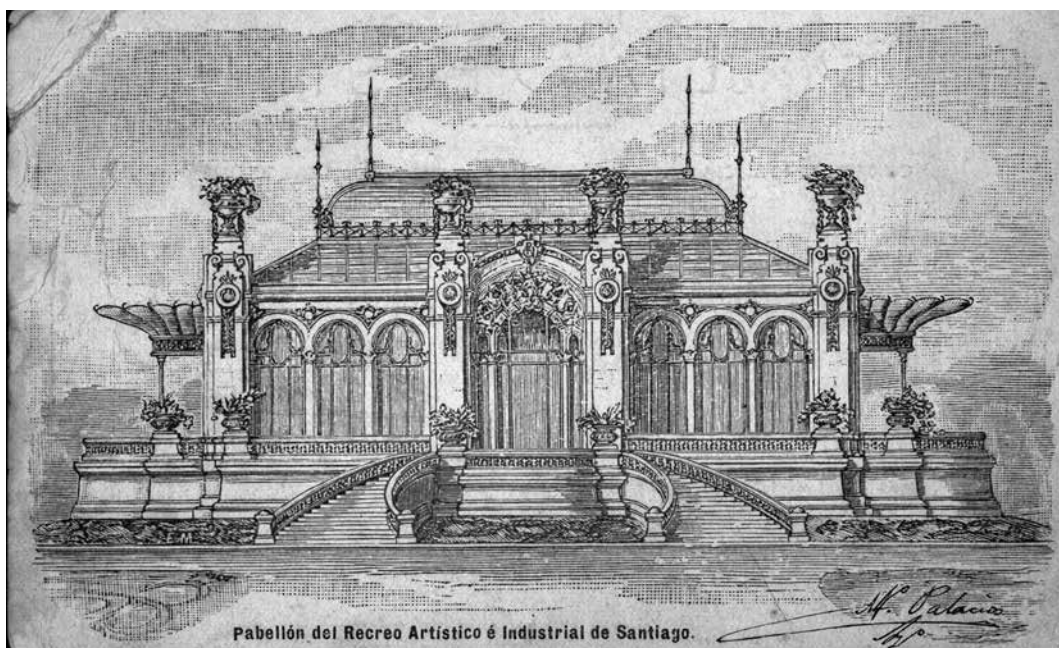


Fig. 22. Pabellón del Recreo Artístico e Industrial de Santiago de Compostela. MPG. Colección Familia de la Riva.

Fig. 23. Modelo de escalera de herradura.
Fuente: Le Muet (1623).

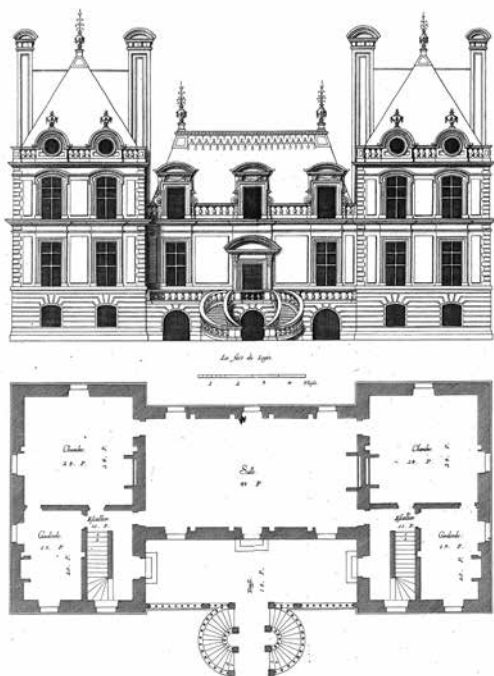


Fig. 24. Escalera de la sé de Porto.



Fig. 25. Escaleras patio interior de la casa de Mateus. Vila Real.



Fig. 26. Escalera del palacio da Brejoira. Monção.



Fig. 27. Escaleras del convento do Populo. Braga.



Fig. 28. Escalera exterior de la casa de Mateus.

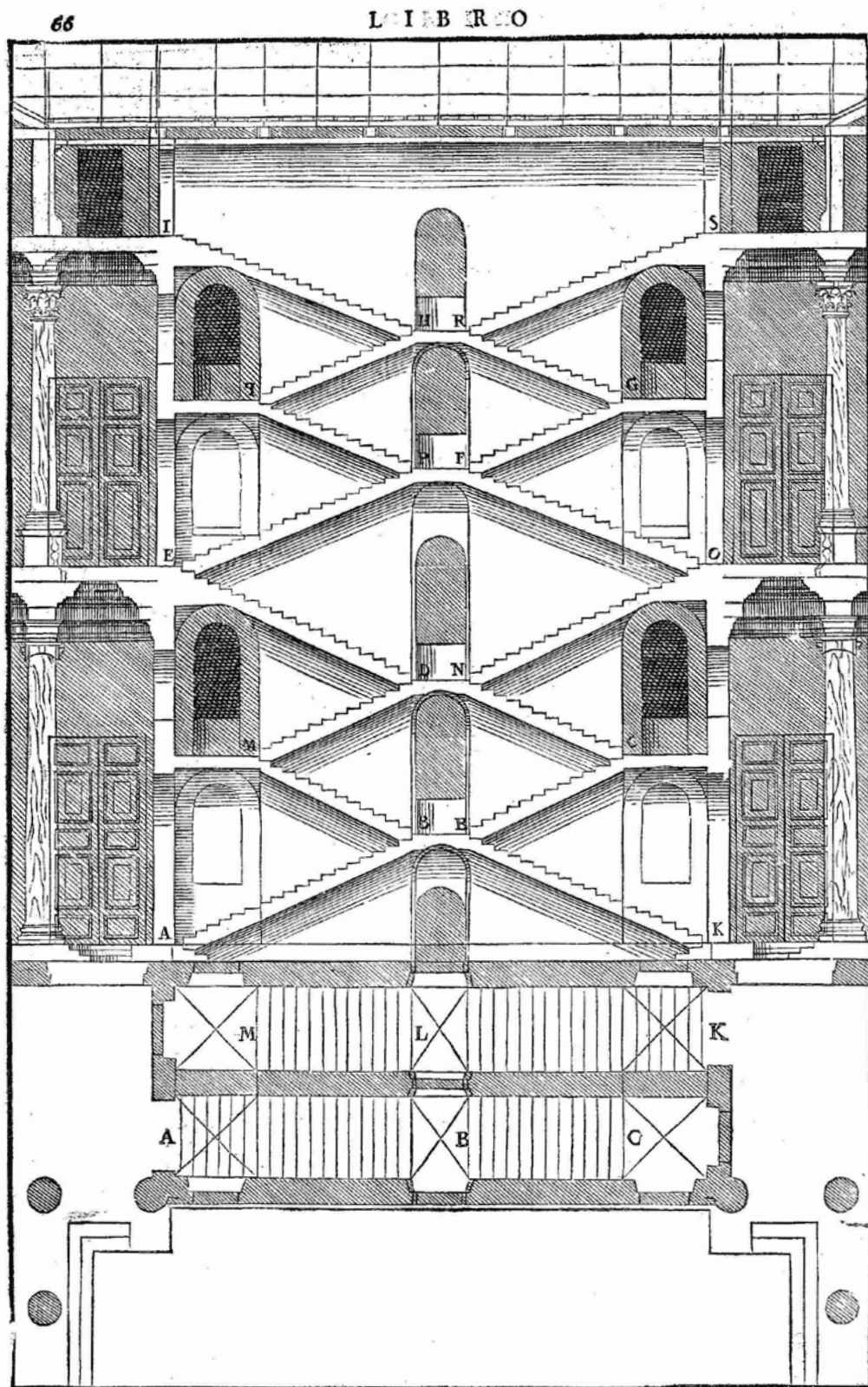


Fig. 29. Escalera de ida y vuelta, doble y paralela (Modalidad B). Fuente: Palladio (1570).



Fig. 30. Escalera del Palazzo Reale de Nápoles. Fuente: salondeltrono.blogspot.com.es.

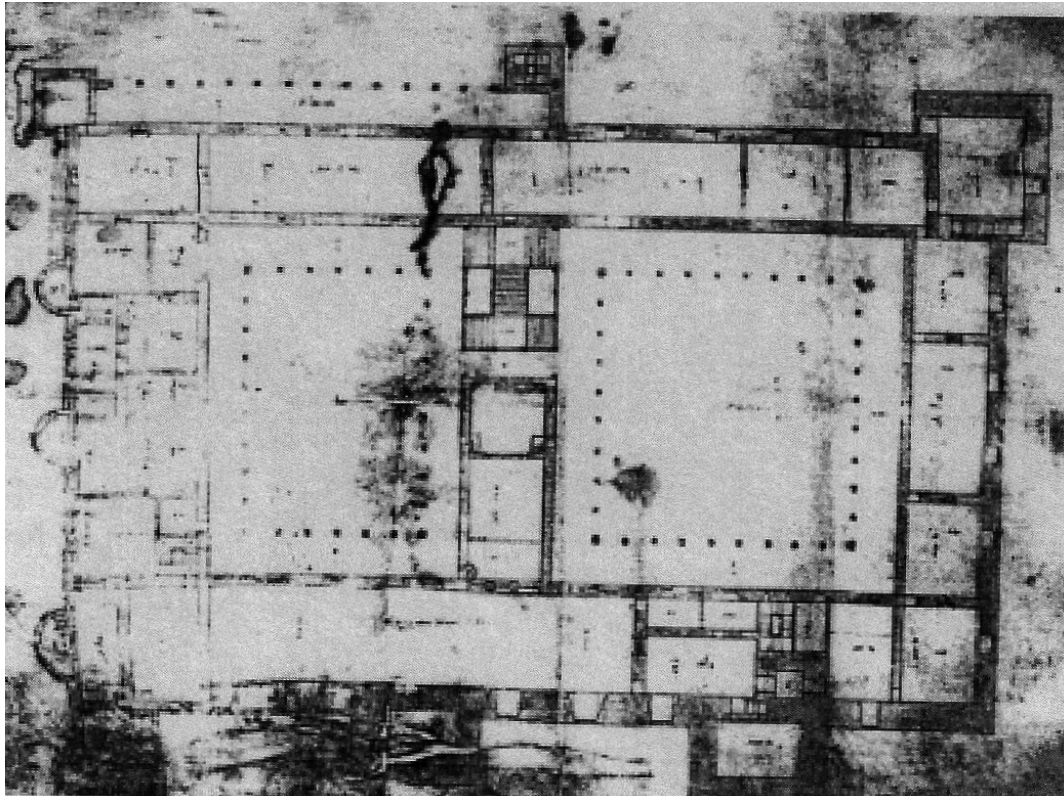


Fig. 31. Escalera del desaparecido Alcázar de Madrid.



Fig. 32. Escalera del jardín del palacio Marquês de Pombal, Oeiras.



Fig. 33. Escalera del convento de Mafra.

Capítulo 3. La escalera en la historia

3.1. La escalera en la literatura de la construcción

“La teórica de la Arquitectura es el conocimiento que de ella se puede adquirir por el estudio de los libros, por los viajes ó por la meditacion: la práctica es el conocimiento que se adquiere con la execucion y conducta de las obras. Estas dos partes son de tal modo necesarias, que los Arquitectos que intentaron llegar á la inteligencia de su Arte con solo el exercicio, por mucha que fuese su fatiga, jamás hicieron gran progreso: ni tampoco le lograron los que con solo el estudio de los libros y la meditacion pensaron conseguirle”¹

M. A. Vitruvio Polión.

3.1.1. Introducción

En su *Arte y Uso de la Arquitectura* Fray Lorenzo de San Nicolás hace mención al origen antiguo que tiene la construcción de las escaleras. Y lo hace teniendo como base un hecho mítico:

“Quien fuese el inventor, dicen algunos que fue Iolao, hijo de Ipsicleo, y que instituyó asientos de gradas en la Isla de Cerdeña, quando recibió de Hércules las Iespiadas, que es lo mismo que las Musas: y de él tuvieron origen las escaleras, disposición necesaria para los edificios. Hoy están con disposición más entendida que jamás estuvieron”².

Pero lo cierto es que la creación de la escalera como elemento arquitectónico con un valor funcional debe de nacer en el mismo momento en el que el hombre necesita conectar dos superficies que están en distintos niveles o alturas³. En la cabaña primitiva que diseñó Vitruvio este elemento no era necesario, ya que se trataba de un refugio básico, de única planta, probablemente como sucedió en la cultura castreña, que tomaba como punto de partida todos aquellos elementos que la propia naturaleza ofrecía.

¹ VITRUVIO POLIÓN (1761, I parte, cap. I, art. II, 19).

² SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIV, 117-118). Las numerosas ediciones que se hicieron de esta obra demuestran hasta qué punto fue clave para muchos otros arquitectos españoles. Para el presente trabajo trabajaremos con la de 1639. No pasó demasiado tiempo hasta que se hizo una segunda impresión (1667) y de ahí en adelante siguieron muchas otras. A lo largo del siglo XX la obra de San Nicolás sigue siendo admirada y objeto de estudio, de ahí la edición comentada de 1989. Con gran probabilidad se podría afirmar que fue la obra española de arquitectura que más éxito tuvo desde el siglo XVII en adelante, a juzgar por los inventarios, índices o catálogos de artistas; instituciones tales como colegios o universidades; y congregaciones religiosas, muy especialmente en las bibliotecas de conventos y monasterios. Muchos de estos libros han conseguido ser rescatados a lo largo de los siglos, e integrados, principalmente en bibliotecas públicas. Además esta primera parte se completó con una segunda. SAN NICOLÁS (1663); SAN NICOLÁS (1664); SAN NICOLÁS (1665)

³ A propósito de esta cuestión, en la introducción de su obra *Tusquets* como en sus años de formación recibió una clase magistral que se centraba en el análisis de la escalera y su desarrollo e importancia en el ámbito de la arquitectura. Cuenta que el profesor y arquitecto Sostres: “nos hizo ver cómo el plano horizontal como superficie transitable tuvo que ser una aportación de la creatividad humana, pues en la naturaleza no se encuentra jamás, ya que solo en el agua en reposo encontramos esa geometría, y sobre el agua no se puede, salvo en las Sagradas Escrituras, andar”. Continúa diciendo: “Y nos hizo descubrir, hacia el final de la clase, que, si construir planos para desplazarse horizontalmente no era algo obvio, sino que requería de un acto creativo, imaginar una sucesión de planos horizontales a distinto nivel para desplazarse en las tres dimensiones, construir escaleras, era un hito arquitectónico y cultural de primera magnitud”. TUSQUETS BLANCA (2004, 12).

“Al modo, que los arboles y los peñascos, con que a naturaleza por si misma dá abrigo á los animales, sirvieron de norma para edificar las primeras Habitaciones, que eran solo de cespedes y troncos quitadas las ramas; así tambien estas mismas habitaciones sirvieron de exemplo para llegar á obras mas perfectas: porque pasando de la imitacion de lo natural á la de lo artificial, inventaron todos los Ornatos de los mas primorosos Edificios, dandoles la forma de las cosas simplemente necesarias á las Fabricas mas naturales: de modo que la Carpinteria de que se hacen los Suelos y Techos de las Casas fue el origen de las Columnas, Arquitraves, Frisos, Triglifos, Modillones, Cornisas y Frontispicios que se hacen de piedra ó de marmol”⁴.

De hecho, el arquitecto romano en su obra *Los Diez Libros de la Arquitectura* apenas dedica unos párrafos que estudien esta cuestión⁵. Más bien aborda el tema de manera arbitraria e intercalándolo con otros elementos y aspectos de la arquitectura, en relación al estudio de cuestiones mayores como la comodidad o la belleza del edificio⁶. Pero, a pesar de lo limitado de sus explicaciones, se puede decir que en sus directrices se asientan las bases que marcarán los estudios pormenorizados de este elemento, surgidas desde las lecciones impartidas por François Blondel, muchos siglos después⁷. Por otro lado no hay que obviar que la escalera, aunque de forma muy comedida, está presente en la configuración de los grandes templos, como parte del *crepidoma*, actuando como un elemento diferenciador; de la misma manera que se debió de emplear en la distribución interior de pirámides y otras estructuras de las antiguas civilizaciones, en ocasiones alternándose con el sistema de rampa, más simple pero que precisaba de más metros para salvar una misma distancia⁸.

Independientemente de que el origen de este elemento arquitectónico se pueda encontrar en el hecho mítico, las enseñanzas de este fraile agustino ponen de manifiesto una cuestión de vital importancia. Lo que está haciendo con su afirmación es marcar un antes y un después en el entendimiento de la escalera como elemento que forma parte de la Arquitectura. En primer lugar dice que es una ‘disposición necesaria para los edificios’⁹. Este dato implica que él mismo es consciente de la importancia que tiene la escalera en el interior de las arquitecturas. Fray Lorenzo escribe su obra en el año 1639, casi dos siglos después de que Leon Battista Alberti revolucionara el

⁴ VITRUVIO POLIÓN (1761, I parte, cap. I, art. I, 13).

⁵ El éxito e interés que causó en los teóricos humanistas desde el siglo XV el hallazgo del manuscrito de Vitruvio, motivó la creación de múltiples ediciones y traducciones. Existen otras dos ediciones traducidas al castellano. La primera es la de Miguel Urrea (1582). La segunda, de Joseph Ortiz y Sanz (1787). Más recientemente se han hecho ediciones comentadas como la de Agustín Blánquez (1970); Delfín Rodríguez Ruiz (1987), con numerosas reediciones; o también la de José Luis Oliver Domingo (1995), entre otras.

⁶ VITRUVIO POLIÓN (1761, I parte, cap. III, 59-60) y VITRUVIO POLIÓN (1761, I parte, cap. IV, 72-73).

⁷ BLONDEL (1683).

⁸ Tusquets también hace mención a esta cuestión: “Queda la cuestión de la rampa como alternativa a la escalera. En la arquitectura antigua esta sustitución solo se ha dado en contadas ocasiones: largas rampas exteriores —como las de acceso a los templos egipcios de Deir el Bahari—, rampas interiores de varios tramos —como las de la Giralda de Sevilla— o rampas helicoidales para el paso de caballerías —como las de Bramante en el Vaticano o la inteligente rampa doble que Sangallo construyó en Orvieto para que los animales pudieran extraer agua de un pozo sin que los que descendían se cruzasen con los que ascendían”. TUSQUETS BLANCA (2004, 14).

⁹ Vid. nota a pie nº 2 del presente capítulo (p.85)

ámbito de la teoría arquitectónica al recuperar y reelaborar los conceptos arquitectónicos heredados del Mundo Clásico, pero reinterpretados bajo la óptica de una mentalidad del siglo XV. Este humanista, que se movió en los círculos florentinos y romanos, fue el primero en marcar una línea de obras escritas que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII irán cobrando distintos discursos narrativos. En su manuscrito conservado en el Vaticano, que después tomará forma impresa en su *De Re Aedificatoria* (1442-1452)¹⁰, los primeros datos que aporta sobre la construcción de la escalera, aunque escasos, son los suficientes como para comprender que esta ha experimentado un cambio en los planteamientos del arquitecto, respecto a su disposición en el plano de la casa. Lo que sucedió a lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media es que los maestros de obras apenas fueron capaces de percibir en este elemento valores que fueran más allá de los puramente pragmáticos o estratégicos, y mucho menos pensaron en hacer de ello un *corpus teórico*. De ahí que se produjera un vacío de contenido y, en consecuencia, el elemento arquitectónico quedara relegado a un segundo plano, esto es, a los lugares más marginales del edificio, ya que los aspectos de carácter estético carecían de sentido y no ocupaban lugar en la construcción de este elemento. Esto fue lo que sucedió, al menos, hasta bien pasado el siglo XIII. Lo que se extrae de la lectura de la obra de Alberti está a medio camino entre la tradición antigua y lo que sucederá con la nueva mentalidad moderna que se está generando y que se fundamenta a partir del siglo XVII desde varios puntos europeos, aunque muy especialmente desde la Real Academia de Arquitectura, dirigida por François Blondel. Alberti manifiesta esta doble vertiente de la siguiente manera. Por un lado reconoce que: “dicen que las escaleras son un obstáculo en el diseño de edificios”, con lo cual está refiriéndose a terceras personas. Por ello propone como solución no: “poner obstáculos a las escaleras”¹¹. Una posible traducción práctica a este planteamiento sería trasladar las escaleras al exterior de la casa, una opción que se materializó a lo largo del siglo XVI en castillos franceses, como el de Blois, donde en un corto espacio de tiempo se realizaron dos conjuntos de escaleras muy similares para las dependencias de Luis XII (ha. 1500), y para las de su sucesor Francisco I en el mismo palacio (1515-1525), que respondían al tradicional planteamiento *a vis*. En el caso del *Cour Ovale* del castillo de Fontainebleau (1531), también promovido por Francisco I, se construyen unas escaleras ‘atypiques’, en palabras de Guillaume, porque constituyen el punto de partida para romper los esquemas establecidos hasta el momento en la tradición gótica francesa, que respondían a planteamientos principalmente circulares, de ida y vuelta y rectos (Fig. 34). Para Guillaume la aparición de este modelo es una respuesta de ciertos arquitectos que: “quieren dar una mayor importancia a la escalera y por ello han inventado soluciones inéditas”. La construcción del castillo de Chambord (1518-1519)¹², también se debe a este monarca, y no solo resulta interesante por la

¹⁰ ALBERTI (1485).

¹¹ ALBERTI (1991, libro I, cap. XIII, 91).

¹² Para el análisis de la evolución de la escalera en la primera mitad del siglo XVI *vid.* GUILLAUME (1985a, 27-47).

presencia notable que ocupa su escalera en la parte central del conjunto, aunque aislada de las dependencias, sino también por la forma que desarrolla y por la función que tiene en la distribución de un nuevo planteamiento en el que se generan apartamentos distintos, en este caso cuatro¹³, a los que dan acceso las dos rampas independientes que giran en torno al núcleo central¹⁴ (Fig. 35). Este tipo de escaleras exteriores y centradas en el orden de la fachada también fueron repetidas en el exterior de la fachada del Palacio Nuevo de Fontainebleau; y con gran probabilidad, como también señala Guillaume, hayan podido ser una invención francesa¹⁵; de la misma manera que el tipo de *vis hors-oeuvre*, o lo que es lo mismo, caracol fuera de obra, habitual en las primeras muestras de arquitectura francesa de las primeras décadas del siglo XVI, donde la escalera se manifiesta en la fachada y recuerda al modelo ejecutado en el Palazzo Contarini dal Bovolo, en Venecia (1499) (Fig. 36).

La otra cara de la moneda que presenta Alberti podría dar la sensación de que contradice lo expuesto con anterioridad. Viene propiciada por la siguiente sentencia: “las escaleras son elementos perturbadores de los edificios” y por ello: “los antiguos tomaron sus precauciones contra el obstáculo que ellas suponían”¹⁶. Haciendo un análisis detallado de la cuestión, quizá Alberti no esté contradiciéndose sino complementándose. Dicho de otro modo, Alberti entiende que la escalera es un elemento que altera notablemente el interior de la casa y, por ello, teniendo consciencia de que es fundamental en el desarrollo de la misma, recomienda que si supone tal alteración, en ese caso, se sitúen en el exterior. Pero lo realmente interesante es que es sabedor de su papel e importancia. Prueba de ello es que llega reconocer que se trata de una: “empresa ardua” que precisa de una:

¹³ Quizá por ello Palladio creyó que la escalera constaba de cuatro revoluciones y no de dos, como en realidad sucede. Esto se observa perfectamente en el dibujo que realiza para la escalera. PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 141).

¹⁴ En este sentido Blunt ya señaló como el castillo de Chambord, a pesar de ser concebido como un pabellón de caza de nueva planta, presenta una estructura todavía medievalizante, como sucedió en la mayor parte de los castillos franceses de las tres primeras décadas del siglo XVI. La mayor novedad que plantea esta construcción es precisamente esa distribución interior a modo de apartamentos que será habitual desde entonces en la arquitectura palaciega francesa. BLUNT (1977, 33) De hecho, tanto Blunt como Guillaume coinciden en advertir que pese a la llegada de artistas italianos a la Corte francesa, el estilo clásico bramantino imperante en la arquitectura del siglo XVI italiano, apenas tuvo una influencia directa en una arquitectura francesa fuertemente afianzada en los postulados del abigarrado Gótico Flamígero, símbolo de un arte nacional, que se mantendrá en activo hasta bien mediado el siglo XVI. De hecho, se puede observar como los primeros intentos por introducir motivos clásicos están más centrados en la decoración que rodea a la arquitectura, y en la que tuvo mucho que ver la influencia quattrocentista milanesa, con su abundante decoración y los colores de sus mármoles, a fin de cuentas a medio camino entre el estilo bárbaro, al que estaban acostumbrados los franceses, y el clásico. Por el contrario, en estos momentos no existía intención de adaptar las nuevas formas arquitectónicas clásicas a los nuevos edificios franceses. BLUNT (1977, 17-18); y GUILLAUME (1985a, 28-29).

¹⁵ No obstante, esta cuestión es discutible porque, si se tiene en cuenta que por aquel entonces Giuliano da Sangallo ya había realizado la Villa Medici en Poio a Caiano (1480), habría que ver hasta qué punto la concepción espacial y formal que se observa en las nuevas construcciones francesas es original o no. BLUNT (1977, 33) La escalera principal, en origen era diferente a la actual que data de 1800 pero, en esencia, la anterior presentaba características similares: centraba la composición de la fachada y constaba de dos tramos rectos paralelos entre sí que desembocaban en la puerta principal.

¹⁶ ALBERTI (1991, libro IX, cap. II, 374).

“reflexión madurada y reposada”¹⁷, porque con ello está haciendo del planteamiento o creación de la escalera un ejercicio intelectual, cuestión totalmente novedosa hasta el momento¹⁸.

A partir del siglo XVI se comenzó a producir una gran cantidad de obra escrita, que además surge en paralelo a los inicios de la imprenta¹⁹, lo cual va a permitir la difusión de ejemplares de estos tratados de arquitectura por distintos países. En 1485 se publica por primera vez la obra de Alberti en la imprenta de Nicolò di Lorenzo Alemanno²⁰. Tal como ya señaló Schlosser esta obra debió de ser presentada por el propio Alberti al papa Nicolás V, en su versión manuscrita, hacia 1452. Sin embargo, dice el autor que: “en realidad sólo fue conocida gracias a la imprenta”, y para eso solo décadas después y ya sí, con más fuerza, en la segunda mitad del siglo XVI, momento en que la obra de Alberti se traduce a varios idiomas²¹. En consonancia con esto, habrá que esperar hasta 1570 para que Andrea Palladio retome la cuestión de manera un poco más detallada²². El veneciano comparte las ideas de Alberti y amplía la cuestión añadiendo una serie de ejemplos gráficos que ilustran los distintos tipos de escalera²³. Tan solo dos décadas antes Sebastiano Serlio, en su *Segundo Libro de Arquitectura*, ilustraba la lección dedicada a escaleras, proporcionando unos modelos en perspectiva que servirían de ejemplo para la construcción de muchas escaleras posteriores²⁴. Fue también habitual en estos momentos un tipo de obras que más que explicar por medio de la palabra, lo hacían mediante el grabado. En este sentido, obras como las de Francesco di Giorgio Martini²⁵ o los repertorios (*recueils*) de Jacques Androuet du Cerceau²⁶ presentaban un compendio de alzados y plantas de casas o palacios de donde se podían extraer distintos ejemplos para escaleras. Estos libros

¹⁷ ALBERTI (1991, libro I, cap. XIII, 91).

¹⁸ Uno de los problemas de la obra de Alberti, es que en ella no aparecen ilustraciones que definan exactamente sus planteamientos.

¹⁹ Sobre la cuestión de la creación y desarrollo de la imprenta en Europa *vid.* CLAIR (1998).

²⁰ La primera edición castellana es la de: ALBERTI (1582).

²¹ SCHLOSSER (1976, libro II, cap. II, 121).

²² PALLADIO (1570). La obra de Palladio también fue de las pocas que se tradujeron al castellano. Posiblemente la primera edición de la obra completa sea: PALLADIO (1797). Precisamente esta ha sido la edición más empleada a lo largo del siglo XX en las reproducciones facsímiles de los años 1987, 1993 o 2000. Además, a lo largo de esta centuria la obra de Palladio también fue objeto de varias traducciones sobre distintas ediciones como la inglesa de Isaac Ware que fue traducida al castellano por PÉREZ INFANTE (2005). Interesante es la edición comentada de RIVERA BLANCO (1988), sobre la edición veneciana de 1570 impresa en la casa de Dominico de Franceschi, que tuvo numerosas reediciones. Y más recientemente la de CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA (2003), sobre la edición de Juan del Ribero Rada.

²³ Esta cuestión ya fue abordada, a propósito del estudio de las trazas de escaleras, por PALACIOS GONZALO (2003, 177).

²⁴ En este segundo libro hace ejercicios de perspectiva empleando distintas figuras geométricas y modelos de pórticos y escaleras. SERLIO (1545, libro II, 52-r a 57-v).

²⁵ GIORGIO MARTINI (1489 y 1492). Se presentan numerosos modelos de escaleras para palacios y se observa que comienzan a cobrar un protagonismo destacado en la configuración de la planta del edificio.

²⁶ CERCEAU (1559). Y también resulta de gran valor, para el estudio de la escalera, el repertorio de los palacios más destacados de la Francia del momento, a través de su obra en dos partes. CERCEAU (1576a) y CERCEAU (1579). La obra se compone de dos volúmenes en los que se hace un despliegue de plantas y alzados grabados de varios palacios reales y casas particulares nobles. Por lo que se extrae de su obra, Jacques Androuet du Cerceau más que ser arquitecto de formación, fue un técnico, un delineante, que se dedicó a dibujar, grabar y editar, en lugar de escribir un corpus teórico. Al respecto *vid.* EVERS et ALT. (2003, 220).

anunciaban el esquema que en el siglo XVIII desarrollarían, entre otros, Germain Boffrand²⁷ o Jacques François Blondel²⁸ en Francia; Johann Bernhard Fischer von Erlach en Austria; o Colen Campbell²⁹, en Gran Bretaña.

La cuestión de la imagen es algo que se comienza a poner de manifiesto desde el siglo XV y que se produce, más o menos, en paralelo a los primeros ejercicios teóricos. Alberti no ilustró su obra, pero se conservan varios dibujos de teóricos coetáneos que expresan las inquietudes iniciales sobre el tema. En estas primeras demostraciones la escalera puede tener un papel parcial o total dentro del conjunto pero, en cualquier caso, lo que hay que destacar es la diversidad de formas que se desarrollan, aspecto que apenas es mencionado en los primeros libros de arquitectura. Posiblemente sean esquemas, es decir, dibujos de escaleras que se pudieron rescatar y que se han conservado en los archivos o bibliotecas, como testimonio de una realidad no materializada. En el *Códice Magliabechiano*, Francesco di Giorgio ofrece varias plantas para palacio público donde se destacan unas imponentes escaleras que responden a un planteamiento complejo y que adquieren un protagonismo más que destacado en el resultado final del edificio³⁰ (Fig. 37). Lo mismo que sucede con Leonardo da Vinci, quien en el *Códice Atlántico* recoge una serie de dibujos de trazado rápido donde experimenta las posibilidades que puede desarrollar una escalera, destacando el modelo que presenta en el fol. 15-v (Fig. 38), por la trascendencia que adquirirá a lo largo del tiempo en otros países, a la cabeza de los cuales figura España³¹. Y esto lleva a la reflexión inicial vitruviana ya que, a la vista de estos testimonios gráficos se puede comprobar la disparidad de criterios que en estos momentos se está produciendo entre la teoría y la práctica³², pues de lo dicho se evidencia como ya desde finales del siglo XV comienza a haber un interés por configurar nuevos modelos de escaleras que enseñan los nuevos valores que de aquí en adelante se le otorgarán a este elemento arquitectónico. No obstante, cabe matizar que estos proyectos no se pueden considerar una práctica absoluta, ya que en la mayoría de los casos no han tenido un pleno desarrollo, en el sentido de que no se materializaron, no se llegaron a ejecutar, son modelos, diseños, utopías. En este sentido, un planteamiento que resulta llamativo y que se viene tratando desde hace años, desde la clásica obra de Nikolaus Pevsner, es que si en Italia nació la teoría, en España lo hizo la práctica³³. Se puede decir que la escalera, entendida bajo una nueva concepción en el discurso del edificio, tiene sus primeros resultados ejecutados conforme a patrones novedosos (en el sentido de practicados físicamente) en el círculo toledano. Allí, al amparo de la Corte, nacen los primeros edificios de relevancia para los que

²⁷ BOFFRAND (1745).

²⁸ La obra de Blondel se publicó en cuatro volúmenes entre los años 1752 y 1756.

²⁹ La obra de Campbell se publicó en cinco volúmenes entre los años 1715 y 1771.

³⁰ UREÑA UCEDA (2007, 210).

³¹ VINCI (1478-1519, 15-v). *Vid.* UREÑA UCEDA (2007, 211).

³² CORTÉS LÓPEZ (2010-2012).

³³ PEVSNER (1994, 241).

se construyen magníficos conjuntos de escaleras, que sin embargo constituyen la base de las que vendrán décadas después. En la obra promovida por el Cardenal Mendoza, el hospital de la Santa Cruz (Enrique Egás, 1504-1514), la escalera, probablemente realizada en una fase posterior, hacia 1524, junto con los patios, tradicionalmente ha sido atribuida a la mano de Alonso de Covarrubias³⁴ (Fig. 39). Esta es solo uno de los ejemplos más destacados; al que le siguen otros como el del Alcázar de Toledo (Covarrubias, 1550; Francisco de Villalpando, 1553; Juan de Herrera, 1570-1579)³⁵ o el hospital de San Juan Bautista de Afuera de la misma ciudad (1541-1603)³⁶, promoción del Cardenal Tavera, que surge como alternativa al hospital de la Santa Cruz, intramuros, y cuya obra también fue inicialmente dirigida por Covarrubias, aunque las escaleras proyectadas por este parece que solo quedaron proyectadas sobre el papel. El convento de San Juan de los Reyes conserva parte del conjunto de escaleras simples desarrollada en cuatro tramos, atribuida también a la mano de Covarrubias, actualmente modificada respecto al modelo inicial, conservando eso sí, su cúpula de cierre.

Volviendo a la cita de Fray Lorenzo, el segundo de los puntos que menciona y sobre el que se debe hacer una reflexión es el relativo a que ‘hoy están con disposición más entendida que jamás estuvieron’. El siglo XVII va a significar un revulsivo en el tratamiento y consideración de la escalera y, a partir de ahora, va a ser Francia, desde la Académie, quien establezca una serie de pautas más definidas y organizadas para la construcción de una buena escalera. En este sentido, Italia queda relegada a un segundo plano, si bien es cierto que contará con prestigiosos arquitectos como Guarino Guarini, que escribirán sus propias obras³⁷. En Inglaterra la influencia de las obras del Renacimiento italiano va a ser el *non plus ultra* de una renovación arquitectónica, a la cabeza de la cual estaba Íñigo Jones. De hecho, sus dibujos de proyectos para casas van a formar parte de la selección de obras realizada por Colen Campbell a inicios del siglo XVIII. En esta gran enciclopedia de la arquitectura inglesa se incluyen los más bellos repertorios de arquitecturas del territorio inglés, y se evidencia como los modelos clásicos palladianos, introducidos a través de Íñigo Jones, van a ser los preferidos por el gusto inglés, desechando el gusto por el Barroco italiano.

³⁴ AZCÁRATE RISTORI (1950, 79-80); WETHEY (1964, 298); PEVSNER (1994, 241). Este prototipo de escalera fue habitual en las tres primeras décadas del siglo XVI. Como ya señaló Wethey las escaleras del primer claustro del monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo (ha. 1504), que es el único de los dos que en la actualidad se conserva, presentan el mismo esquema que las del hospital de la Santa Cruz de la misma ciudad. Aunque las del monasterio han sufrido diversas actuaciones, que han hecho que su aspecto inicial se perdiera, todavía se intuye que debieron ser el precedente, no solo para las del citado hospital, sino para otros importantes conjuntos que presentan un desarrollo similar. Se puede destacar las desaparecidas del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, obra promovida por Alonso III de Fonseca y finalizada en tiempos del arzobispo Tavera; así como en algunos palacios castellanos renacentistas tales como el de los Dueñas en Medina del Campo (1528-1530), o el de los Conde de Miranda en Peñarada del Duero (1525). WETHEY (1964, 298-299).

³⁵ MARÍAS FRANCO (1985, 166)

³⁶ WETHEY (1964, 297).

³⁷ La obra de Guarino Guarini verá la luz tras su muerte, gracias al impulso que le dio Bernardo Vittone. GUARINI (1737).

El carácter de las obras españolas, por su parte, está en mayor medida enfocado a una tradición vinculada a las prácticas del pasado, de taller, en estrecha relación al corte de la piedra y a cuestiones de carácter más técnico, que toman su punto de partida en escritos como los de Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda y que luego retomarán Joseph Gelabert, Juan de Portor, Francisco Antonio Fernández Sarela, Juan de Torija o Simonín. En cualquier caso, lo que parece evidente es que en ese momento, y desde distintos puntos de Europa, se estaban formando una serie de planteamientos que modificaron la condición de la escalera y que conducirán irrevocablemente a que, en el siglo XVIII, sea considerado como el elemento más importante, destacado y complicado de abordar en la creación del edificio.

Resulta bastante probable que el desencadenante de todo este proceso haya sido la presencia de una figura que revolucionó el concepto del estudio de la escalera italiana de los siglos XV y XVI. Y lo hizo porque por primera vez se atrevió a dar una serie de pautas por medio de las cuales dirigía la construcción más adecuada para la escalera. Todas estas cuestiones ya habían sido sugeridas parcialmente por sus antecesores. Lo que lo diferencia de estos, es que lo programó de una manera clara y organizada, lo que se enmarcaba dentro de una mentalidad puramente académica y ortodoxa, fiel al lenguaje más clásico. Se trata del arquitecto François Blondel quien desarrollará la teoría de las ‘seis premisas’ a las que debe dar respuesta toda escalera: situación, forma, proporción, iluminación, decoración y construcción. Esta nueva manera de comprender el desarrollo de la escalera estará presente en la obra de las siguientes generaciones de arquitectos, para los cuales la concepción de la escalera no se puede entender al margen de estos preceptos blondelianos. Además, si esta teoría se contrasta con la práctica, de las cuales los palacios reales o los edificios públicos como colegios, hospitales o teatros constituyen las mejores pruebas, se puede concluir que, en efecto, se están teniendo en cuenta las recomendaciones que vienen dadas desde el círculo académico.

Al amparo de estos preceptos, los de la vieja escuela y los de la moderna, se puede establecer todo un *corpus teórico* para la historia de la escalera universal, que va a constituir la base para la construcción de las escaleras en distintos tipos de edificios, de distintos puntos geográficos y de distintos momentos de la historia. Para ello será necesario contrastar las reflexiones de esta serie de arquitectos italianos, franceses, españoles, flamencos, germanos e ingleses. Desde los ya citados Alberti y Palladio; a François Blondel, Charles Etienne Briseux, Jean-Louis de Cordemoy, Francesco Milizia, Marc-Antoine Laugier; Alonso de Vandelvira, Ginés Martínez de Aranda, Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Caramuel, Juan de Portor, Juan de Torija o Vicente Tosca; hasta muchos otros eruditos para quienes el estudio de la escalera no fue para nada una cuestión baladí. Todos ellos se interesaron por el estudio de la escalera de manera muy directa o de manera colateral; y a través del empleo de la imagen, aportaron distintas maneras de crear este elemento.

Fig. 34. Escalera del *Cour Oval*. Fontainebleau.
Fuente: Chastel y Guillaume (1985).

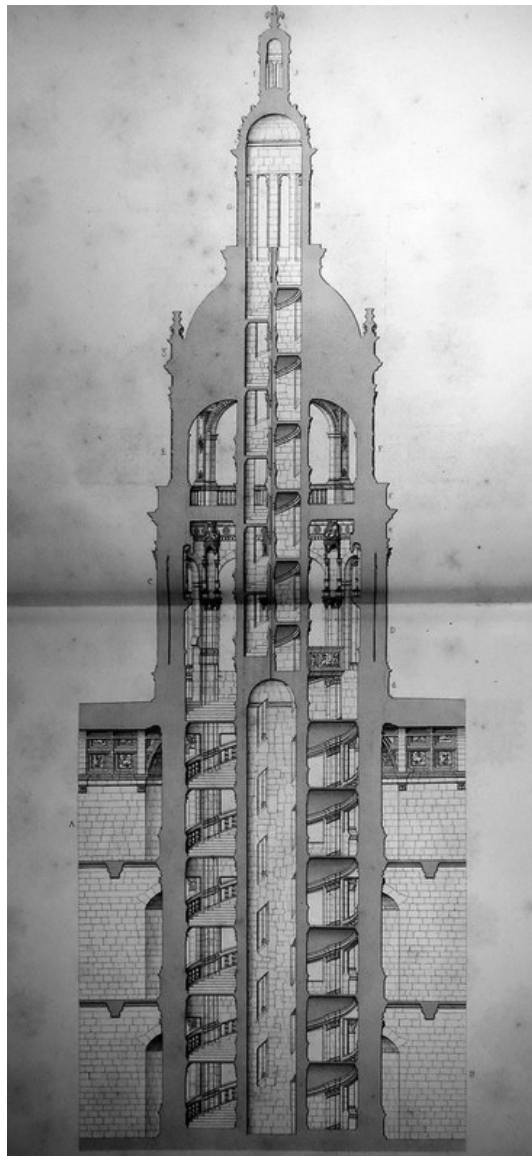
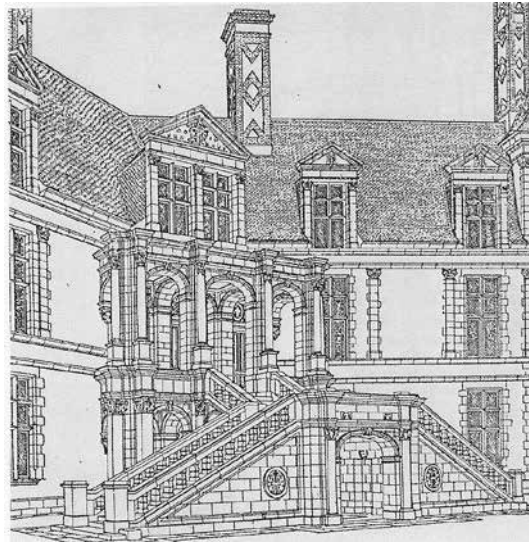


Fig. 35. Sección de la escalera de Chambord.
Fuente: www.unav.es



Fig. 36. Palacio Contarini. Fuente: Panoramio.

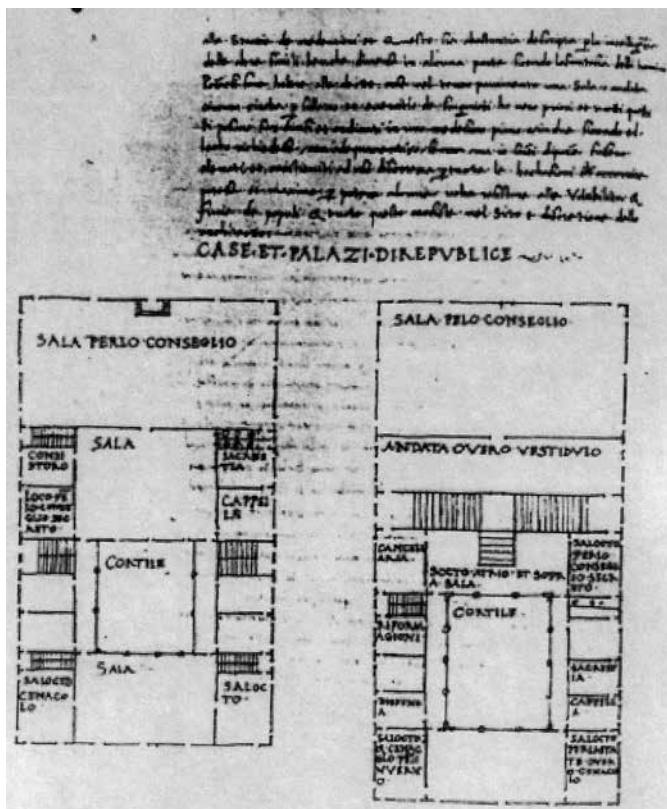


Fig. 37. Diseño de escaleras. Francesco di Giorgio. *Código Magliabechiano*. Fuente: Ureña Uceda (2007).

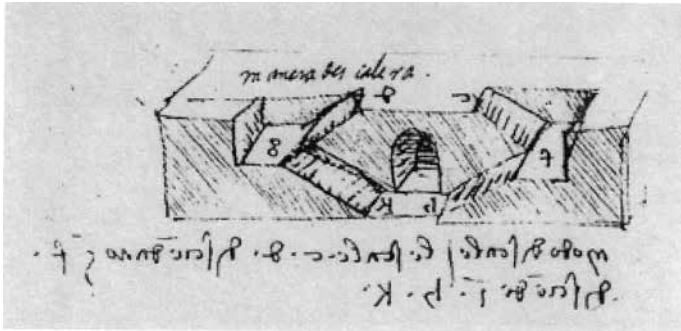


Fig. 38. Diseño de escaleras. Leonardo da Vinci. *Códice Atlántico*.
Fuente: Ureña Uceda (2007).



Fig. 39. Escalera del hospital de la Santa Cruz. Toledo.

3.1.2. Lecciones de arquitectura. La difusión de los tratados de arquitectura

3.1.2.1. La escalera en los recopilatorios (*recueils*) de edificios

En el año 1766, Hubert Robert presenta su *Capricho Arquitectónico con Panteón* también conocido bajo el título *Vista de Ripetta*, conservado en la Escuela Superior de Bellas Artes de París³⁸ (Fig. 40). En ella, y desde un punto de vista bajo, se representa una escena en la que la gran protagonista es una hermosa escalinata que tiene como colofón las ruinas del Panteón de Agripa. Se trata de una representación ficticia, ya que no se corresponde con el emplazamiento real del conocido templo romano de época de Augusto, situado en el Campo de Marte y no en las orillas del río Tiber, como se hace ver. Parece que lo que subyace bajo esta vista es una necesidad por engrandecer un pasado glorioso, el de Roma, aunque este deseo implique trampear la realidad. Los personajes que animan el paisaje, y que se presentan acometiendo las actividades derivadas de la labor portuaria, son simples figuras que no hacen sino más que reforzar la grandeza de unas arquitecturas que remiten a épocas gloriosas de aquella ciudad, evocando fundamentalmente la Antigüedad, como ya se dijo, pero también el Renacimiento, al incluir edificios que recuerdan, por ejemplo, a los realizados por Miguel Ángel para el Campidoglio. Aquí también existe un recuerdo para el Barroco, a través de la prolongada escalinata que ocupa el término medio del lienzo y cuya pasiva recta solo se ve quebrada en la parte central, por causa del mirador curvo que se proyecta desde el nivel del Panteón. Aparentemente esta es la realidad de una obra que marca unos nuevos fundamentos que acabarán desembocando en los criterios estéticos del Romanticismo del siglo XIX.

Una observación más detallada de la obra pone de manifiesto como detrás de ella se encuentra la influencia de un pasado más o menos reciente. Para ello no habría más que recoger el proyecto que Alessandro Specchi presenta para el *Puerto de Ripetta*, hacia 1703. Una simple mirada bastará para darse cuenta de que este modelo de escalinata podría haber sido el elegido en la obra de Robert. La diferencia fundamental entre ambas obras radica en que Specchi está plasmando la realidad —una realidad alterada desde las últimas décadas del siglo XIX cuando, por causa de la ampliación del cauce del río Tiber, se tuvo que destruir esta antigua obra—. En el siglo XVIII, se trataba de engrandecer urbanísticamente un espacio degradado, que tenía como fondo la iglesia de San Girolamo degli Schiavoni, obra de Martino Longhi, en un momento en el que el aderezo y embellecimiento de las vías y plazas públicas constituía un propósito fundamental en la política de las ciudades, al ser entendido como una buena carta de presentación para aquellas³⁹. En este sentido

³⁸ Disponible en <<http://www.wga.hu/html/r/robert/>> [28/10/2013].

³⁹ Este embellecimiento del espacio urbano tuvo sus primeras proyecciones en ejemplos como los de la piazza de Pienza (1459) o en Roma, la Piazza del Popolo (1516-1662) o la del Campidoglio (1550-1564). A lo largo del siglo XVII las intervenciones en multitud de puntos de la red urbana romana entre los que cabe destacar la Plaza de San Pedro del Vaticano (1655-1667); las piazzas Navona (1647-1651) y de Santa María della Pace (1656-1667); y ya con posterioridad la de la cattedrale de Lecce. Además, las reformas urbanísticas de la Edad Moderna se proyectaron más allá del territorio

se entienden muchas otras obras donde los grandes conjuntos de escaleras se convierten en protagonistas, como la realizada en 1723 por Francesco de Sanctis para la Piazza di Spagna en Roma (Fig. 41), que presentaba como telón de fondo el alzado de la fachada de la iglesia de la Trinità dei Monti⁴⁰. Retomando el proyecto de reforma para el puerto de Ripetta, el discurso que en ella adopta la escalera se muestra con un mayor movimiento que el que sugería la obra de Robert. No obstante, la plataforma central que dibuja una línea convexa y que sostiene la terraza-mirador superior presenta grandes semejanzas, comenzando por el nicho o hueco central cuya función principal sería la de animar el conjunto por medio del empleo de una escultura; y siguiendo por el refuerzo de una segunda línea de escalones, de mayor elevación, y destacados respecto del resto, que dibujan esa misma línea curva. Por todo ello se demuestra como, en la obra de Robert, existe el recuerdo de un pasado no tan lejano. Esta misma idea viene subrayada por un segundo aspecto: el título de la obra. La expresión *Capricho Arquitectónico* es un término habitual en la época que tiene uno de sus mejores exponentes en la obra de Giovanni Battista Piranesi, arquitecto, grabador, editor de un trabajo en el que este artista de origen veneciano puso de manifiesto un nuevo modo de entender el pasado romano. Piranesi, desde su llegada a Roma en 1740, fue como un brote de aire fresco que revolucionó el panorama artístico del momento⁴¹. Aunque en su faceta como arquitecto no sobresalió en gran medida; no sucedió lo mismo con sus dotes para el grabado. Dentro de esta técnica lo más interesante fue su manera de emplearla, a través de las temáticas que presentaba, como un elemento al servicio de la recuperación del pasado romano, razón por la que en ocasiones fue considerado como el Palladio de la época, a fin de cuentas este otro veneciano ya había hecho sus primeros ejercicios sobre la reconstrucción de la Antigua Roma⁴². Sin embargo, este deseo por reconstruir la antigua ciudad romana no fue exclusivo pues más o menos en la misma época, Filippo Juvarra realizó una serie de dibujos que se conservan en la Biblioteca Nacional de España (BNE) y que recogen esa idea de la Roma Antigua⁴³. Piranesi tenía una vocación de arqueólogo que se manifiesta desde el mismo momento en que se afana, al poco tiempo de llegar a Roma, en construir

italiano, de tal forma que en Francia existen los más bellos ejemplos de nuevos espacios urbanísticos como la Place Dauphine (1604), la de los Vosges (1605-1612), la des Victoires (1687), la Vendôme (1699) o, ya más tardíamente, la de la Concorde (1755); o fuera de la gran ciudad las Plazas Reales de Bodeaux, Reims o Rouen, todas ellas del siglo XVIII. La situación debió de ser común a otras ciudades europeas como Londres. MORRIS (2001).

⁴⁰ Esta misma idea de iglesia-santuario en lo alto de la colina, a lo largo del siglo XVIII tendrá un éxito extraordinario en los conjuntos penitenciales vinculados a la práctica piadosa del *Via Crucis*, de los que se dará parte más adelante.

⁴¹ FICACCI (2011).

⁴² PALLADIO (2008b)

⁴³ Algunos de ellos se pueden localizar en:

http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/ficha_obra_26.html.

Otros están disponibles en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1384098939432-925&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true.

[10/XI/2013].

un corpus gráfico que se incrementó tras su viaje a Herculano⁴⁴. Además, otro de sus grandes logros consistió en que a través de sus series de grabados logró hacer de su trabajo un negocio, pues una vez realizadas las planchas para los grabados, las copias se podían reproducir de manera ilimitada. Y así, sus ejercicios se comercializaron en forma de recuerdos visuales de la Ciudad Eterna, para todos aquellos turistas que se querían llevar un recuerdo de la urbe. Son múltiples las obras que se derivan de ello y que se reunieron en catálogos editados por distintas personas y en distintos momentos, pero en este caso interesan especialmente cuatro series: las *perspectivas*, las *vistas*, los *caprichos* y las *cárceles*.

En 1743 sale de la imprenta de los hermanos Pagliarini la *Primera Parte de la arquitectura y las perspectivas*. Se trata de la primera obra del veneciano en la cual se ofrecen un total de doce planchas y cuatro páginas de texto⁴⁵. El título indica que en un momento determinado la obra iba a tener cierta continuidad, como así sucedió con la edición de 1750 en la que se añadieron cinco planchas y se hizo alguna modificación⁴⁶. Se trata de una serie de recreaciones imaginadas, que representan sublimes interiores de arquitecturas donde el individuo apenas es reconocible y queda inmerso en medio de la inmensidad del conjunto. En alguna de estas escenas la escalera se convierte en protagonista de esas sobrecogedoras arquitecturas, como sucede en la plancha número 15 o en la número 16 que llevan por título *Grupo de columnas* y *Templo Antiguo* (Fig. 42). En ellas unas protagonicas escalinatas vuelven a ser interrumpidas por un volumen central que se eleva desde el suelo hasta el primer nivel en el que se dispone un amplio mirador o simplemente un suntuoso conjunto escultórico que forma parte de una fuente. En el caso del grabado del *Templo Antiguo*, nuevamente podría estar reincidiéndose en una interpretación libre y enriquecida del Panteón de Agripa, a juzgar por la gran cúpula con casetones que encierra el conjunto, a pesar de que el autor informa en la breve cartela que acompaña la imagen que se trata de: “un templo antiguo inventado y diseñado a la manera de aquellos que se fabrican en honor de la diosa Vesta...”⁴⁷.

Por otro lado, en 1745, veinte años antes de que Robert presentara su *Capricho Arquitectónico*, Piranesi publica sus *Varie Vedute di Roma antica e moderna*, en la cual presenta un total de 27 planchas, que en las sucesivas ediciones se fueron aumentando⁴⁸. Esta temática no era ajena a una tradición que Piranesi comienza a intuir, cuando comprueba el potencial de este tipo de imágenes a su regreso de Roma a Venecia en 1744, momento en el que se acaban de publicar los primeros

⁴⁴ Por aquel entonces ya se están realizando los primeros levantamientos arqueológicos de la ciudad en los cuales también participara Winckelmann.

⁴⁵ PIRANESI (1743).

⁴⁶ Esta nueva edición está incluida en PIRANESI (1750).

⁴⁷ PIRANESI (1750, lám. 15).

⁴⁸ PIRANESI (1745). Existen varias ediciones posteriores que incluyen en su mayor parte obras nuevas de Piranesi junto con la participación de otros grabadores. *Vid.* eds. de 1748 y 1750 del mismo editor. Y también la edición de BOUCHARD (1752).

grabados al aguafuerte de Canaletto, que se conocieron como las *Vedute*. Estas vistas presentan distintos espacios de la ciudad, en ocasiones incluso desde distintos puntos de vista, destacando aquellos que eran más interesantes y dignos de permanecer en la memoria. A esta moda también se sumó Bernardo Bellotto, sobrino de Canaletto, quien tras su breve estancia en Roma dibujó *Santa María Aracoeli y el Capitolio* (1743), escena que poco después también quedó plasmada bajo la percepción de Piranesi. A su manera constituían los ‘repertorios fotográficos’ del siglo XVIII. Una vez más Piranesi capta el valor de estas representaciones de manera que recrea las vistas del pasado romano, pero también las del presente, destacando todas aquellas que muestran las construcciones más importantes de la Época Moderna, tales como la *Villa Medici en el Monte Pincio*; *Villa Panfili, más allá de la Puerta de San Pancraccio*; o la *Villa Ludovisi*. Y, en medio del repertorio, brilla con fuerza la representación de una gran escalinata mixtilínea e interrumpida en su parte central por una plataforma convexa. La escalera finaliza en su parte inferior en la ribera de un río; mientras que en su parte superior presenta como telón de fondo la fachada de un templo. Se trata del grabado que lleva por título *Vistas del Porto de Ripetta*, recuerdo directo del proyecto de Specchi (Fig. 43); y recreado de una manera más cercana a la realidad que la obra de Hubert Robert, pues en Piranesi las proporciones son más comedidas y los edificios son los que en realidad corresponden al lugar que se representa⁴⁹. Por la repercusión que pudo haber tenido el proyecto de esta intervención urbanística de 1703, pudo haber sido el referente clave a la hora de recrear esta vista; así como de constituir un prototipo, luego retomado por otros artistas.

Las vistas de puertos debieron de interesar en gran medida al artista de tal manera que en sus *Opere Varie* la temática aparece representada bajo una óptica diametralmente opuesta a la anterior⁵⁰. Bajo el título *Puerto Monumental*, un conjunto inmenso de grandes edificaciones y monumentos que van desde grandes arcos triunfales, anfiteatros en ruinas, columnas cóclidas, trofeos, faunos... desembocan por medio de una gran proyección de escaleras en un río por el que navegan varias barcas⁵¹ (Fig. 44). Todas estas imágenes, captadas en ocasiones desde un punto de vista elevado, interesan porque en ellas la escalera es una pieza más en el conjunto de la estampa; y porque en el fondo no dejan de ser una especie de continuidad renovada de una serie de estudios previos realizados desde el siglo XV por destacados arquitectos, dibujantes, delineantes o teóricos de la arquitectura que mostraron el valor y el papel de la escalera dentro de la organización del edificio, a través de la imagen, por medio de sus recopilatorios o *recueils*. En relación al formato que desarrollan estas obras —y no tanto por el modo de entender y dibujar la arquitectura— y que consiste en una selección de arquitecturas sobresalientes se pueden entender obras como la de

⁴⁹ El puerto de Ripetta fue retratado en varias ocasiones y desde distintos puntos de vista.

⁵⁰ PIRANESI (1750).

⁵¹ En cierto modo las escaleras de Odessa, que unen la ciudad con la zona portuaria no dejan de ser un recuerdo de estos viejos modelos, dibujados e imaginados.

Piranesi, porque en aquellas estaba la semilla que con el paso de los siglos fue germinando y obteniendo sus frutos. Y solo a partir de esta teoría ‘piranesiana’, dibujada, impresa, pero que en el fondo desprende utopismo por todos sus costados, se pueden entender pinturas como las de Robert.

Además, la obra de Robert también tiene mucho de ‘piranesiana’ en su título. La referencia al *capricho*, nuevamente está en deuda con los ejercicios también realizados por el veneciano. Su origen, en primera instancia, podría tener su punto de partida en obras como las de Tiepolo hacia las cuales Piranesi, cuando las conoció, manifestó una gran sensibilidad. Aunque quizá tenga uno de sus exponentes más evidentes en la obra de Pannini, *Capricho arquitectónico* (1730) que pone de manifiesto la añoranza por lo antiguo, el afán arqueológico por reconstruir el pasado, y el gusto por la presentación de las ruinas y vestigios del pasado.

Finalmente, no se puede pasar por alto la importancia que tuvieron los grabados de interiores de cárceles para el estudio de la escalera⁵². Estos modelos, como sus títulos manifiestan, están incluidos dentro del conjunto de *capricci* arquitectónicos y nuevamente manifiestan un espíritu prerromántico que conmueve el ánimo de quien los observa; que en ocasiones estremece; y que sugiere una sensación de desprotección. Son grandes interiores que mediante la técnica abocetada que procura el grabado, empleando tintas negras y grises, definen en los casos más simples elementos como torres, estructuras de puentes, bóvedas, óculos, andamios, poleas; y en los ejemplos más complejos añaden elementos clásicos como trofeos, leones y en general otros componentes que nuevamente evocan una Antigüedad sugerida, entre tinieblas, y que sugieren fantasías poco adecuadas al contexto tétrico en el que se emplazan. En medio de todo este repertorio la escalera a través de tramos rectos o circulares, envuelve el espacio, es el nexo de unión entre los planos más arriesgados y, en ocasiones se emplea con cierto valor estético, como se demuestra en el *Capriccio con scalone con trofeo* (*La escalera con trofeos*) en la que la simplicidad de la que se presenta en *Capriccio con scale e pilone circolare* (*La Torre circular*) se complica con la introducción de un tipo de escalera compuesta, más propia de un palacio que de una cárcel (Fig. 45).

Piranesi no actuó a través del poder de la palabra, sino del uso evocador y sugerente de la imagen. Lo hizo con un nuevo espíritu que sentó las bases de lo que se produjo en las sucesivas décadas; siendo a su vez el manifiesto más claro de la recuperación de los valores del pasado. De esta manera los trabajos escritos, que a lo largo de las centurias precedentes se llevaron a cabo, a través de los cuales se estudiará la función y los valores que la escalera fue contrayendo con el paso del tiempo, en la mayor parte de los casos se valieron del uso de la palabra impresa para dar explicación al comportamiento de un elemento tan sencillo, y a la vez tan complicado de construir, como es la

⁵² La reproducción de estos grabados se incluyen de manera alternativa en varios compendios editados por Bouchard entre los que sobresale: PIRANESI (circa 1749/1750). Pero de manera más evidente en PIRANESI (1761).

escalera; mientras que en otras ocasiones, una simple galería de imágenes de planos de edificios, acompañadas con una serie de explicaciones descriptivas, son la vía más directa y evidente para construir la historia del comportamiento arquitectónico y artístico de la escalera.

Por aquellos tiempos en los que Piranesi está recomponiendo a través de dibujos imaginados la historia de una cultura olvidada por el paso de tiempo, a través de los vestigios que todavía permitían intuir ese grandioso pasado de la ciudad de Roma; en París, los más destacados arquitectos de la Académie Royale d'Architecture —fundada a mediados del siglo XVII y dirigida desde ese momento por François Blondel (1618-1686)— se dedican a hacer una teoría basada en el amplio repertorio de arquitecturas nacionales. En realidad, este modo de entender la arquitectura, de manera científica y rigurosa, en el sentido de que se hicieron exhaustivos estudios e intervenciones sobre los edificios que llevaron al levantamiento de planos y secciones⁵³, es una idea que tiene sus primeras consecuencias visuales en unas series de grabados compilados en dos libros conocidos bajo el nombre de *Le Petit Marot* y *Le Grand Marot*, por ser Jean Marot su creador. En un principio eran planchas sueltas, que debieron de tener tal trascendencia que finalmente fueron recopiladas a lo largo del siglo XVIII en los más destacados libros de arquitectura, a la cabeza de los cuales se encuentra el de Jean Mariette⁵⁴. La línea clásica, académica, que fue la directriz fundamental en la que se movió este grupo, mediante la reafirmación de los postulados vitruvianos —y que reaccionó frente a las teorías más modernas que afirmaban que la belleza en arquitectura no es universal, sino que parte de un consenso social⁵⁵— es la que llevó a hacer del Barroco Francés un estilo que poco arriesgaba frente a los modelos italianos o centroeuropeos⁵⁶, que ofrecían un lenguaje compositivo y artístico que, tomando como punto de partida la arquitectura de corte clasicista, se saltaba todas las normas establecidas por la misma, creando un estilo arquitectónico totalmente novedoso y heterodoxo. Una situación similar se produjo en Gran Bretaña, de manera que el *Vitruvius Britannicus* se convirtió en la versión inglesa del *Marot* francés. Y así mismo lo reconoce Wiebenson:

⁵³ Con anterioridad existió un tipo de obras, como se irá viendo, que también presentaban modelos de casas. La diferencia principal con estos primeros modelos del siglo XVI es que no existe rigor científico. No hay un estudio previo, con medidas exactas, realizadas por arquitectos. Muchas veces son solo recreaciones aproximadas, que pudo haber hecho simplemente un buen dibujante con capacidades para comprender el discurso de un edificio.

⁵⁴ MARIETTE (1727).

⁵⁵ EVERS et ALT. (2003, 258).

⁵⁶ No se puede olvidar que en Francia la influencia que tuvo el Gótico Flamígero en lo que al orden de la arquitectura atañe, se prolongó durante largo tiempo, hasta mediado el siglo XVI, cuando la influencia serliana, los modelos vignolescos y un recién llegado de Roma Philibert de L'Orme, comienzan a integrar algunas de las pautas italianas. BLUNT (1977, 63). Poco a poco se fueron asumiendo algunos fundamentos propuestos por el Renacimiento Italiano, aunque estos se complementaron con la tradición francesa, creando un modelo propio y auténtico, que desembocará en el academicismo francés de mediados del siglo XVII, que se promulgará a través de los grandes repertorios y enciclopedias de la arquitectura, como el gran estilo nacional.

“era una colección de grabados tamaño folio de edificios británicos de estilo clásico. La breve introducción constituye el único texto del libro y es un alegato nacionalista en defensa de los grandes arquitectos británicos, como Wren, Hawksmoor, Vanbrugh y, por encima de todos Íñigo Jones. El libro de Campbell apareció en un momento en el que el prestigio y ascendencia de Wren empezaban a declinar, y el autor se muestra partidario de la superioridad de la ‘simplicidad antigua’ frente al ‘afectado y licencioso barroco’”⁵⁷.

Que la obra de Colen Campbell no encontró precedentes en la literatura artística inglesa, es una cuestión indiscutible, comenzando porque —a diferencia de lo que sucedió en otros puntos de Europa— allí la tradición de un estilo fuertemente consolidado, como era el Gótico Perpendicular, se prolongó hasta casi el siglo XVII, momento en el que Íñigo Jones (1578-1652) propone una renovación arquitectónica que tiene su punto de partida en la admiración de los modelos palladianos, que se introducen en la isla a través de él. Sucede esto de manera muy tardía, si se tiene en cuenta que Palladio muere en 1580 y en ese año Jones contaba la edad de dos años. Tendrán que transcurrir unas cuantas décadas hasta que el inglés proyecte la Queen’s House en Greenwich (1616-1639), quizá la primera de sus obras conocidas y de la que Campbell integra su planta y alzados entre los 295 grabados de los que se compone su selección de arquitecturas⁵⁸, entre los que se recogen plantas, alzados y secciones de las más bellas arquitecturas y jardines británicos (Fig. 46).

Finaliza Wiebenson diciendo que: “la característica esencial del *Vitruvius Britannicus* era el ser accesible y comprensible para un público muy amplio, contribuyendo en gran medida, mediante el ejemplo y la imitación, al revival Jones/Palladio que iba a tener lugar en Inglaterra”⁵⁹. De sus palabras se puede extraer otra de las principales peculiaridades de este tipo de libros. En su afán aleccionador, los grandes académicos del siglo XVIII decidieron enseñar a través de la imagen, seleccionando para ello una serie de edificios franceses —lo mismo que sucede con otras naciones— que revelaban el mejor modo de hacer arquitectura. Pero lo hacían de tal manera que su comprensión fuera hasta cierto punto universal, dirigida a casi todo tipo de lector; hacían legible la arquitectura y quizá lo hicieron con un afán divulgativo, porque así cada pueblo conocería sus monumentos más preciados. Siguiendo con esta tradición, en 1752 Jacques François Blondel escribe la primera parte de su *Architecture Française*⁶⁰, un completo y exhaustivo estudio que se complementará con tres volúmenes más, en el que no solo hace un análisis completo de todos los elementos y partes que constituyen la disciplina de la Arquitectura —continuando así la línea ya iniciada por su tío en su *Cours d’Architecture*, y por otros como Augustin Charles d’Aviler o Briseux— sino que en su mayor parte se podría decir que constituye uno de los mayores

⁵⁷ WIEBENSON (1988, 278-279).

⁵⁸ EVERS et ALT. (2003, 414).

⁵⁹ WIEBENSON (1988, 279).

⁶⁰ BLONDEL (1752a).

compendios o repertorios de planimetrías de edificios franceses, con explicaciones muy concretas sobre la distribución y las distintas partes que componen un edificio, una línea de trabajo muy en la línea académica de esencia vitruviana.

Debido a esta amplia labor, en la que solo se contemplan las Maisons, Hôtels, Palacios, Abadías e Iglesias más destacadas de la arquitectura más reciente, en la actualidad se puede reconstruir la imagen de edificios que ya no existen, como es el caso francés del palacio de las Tuileries. A pesar de que son cientos los modelos de escaleras que se presentan de una manera colateral, a través de estos planos que permiten construir un discurso sobre el papel que cumple la escalera en el edificio a lo largo de la historia, resulta imposible poder abarcar el estudio y análisis de todos estos ejemplos de manera pormenorizada. Con todo, como lo que se analizan son plantas y secciones, se puede entender qué posición tuvo la escalera en el contexto general de las obras. Y de ello se deriva que en el siglo XVIII este elemento no solo aumente en número sino también en presencia aunque, por lo general, el plan habitual de las casas francesas con un patio inicial obligue a lateralizar la escalera respecto a este eje articulador. Si se toma como referencia la obra de Germain Boffrand, *Livre de Architecture*, se podrá contrastar esta situación⁶¹; lo mismo que años atrás había sucedido con la obra de Briseux, *Architecture Moderne* (1728)⁶². Si se comparan los planos del Hôtel Amelot que ofrece Jacques François Blondel (Fig. 47), con el del Hôtel Montmorancy que recoge Boffrand (Fig. 48); o con los planos de una casa que ocupa un espacio triangular que presenta Briseux en su *L'Art de Bâtir Maisons de Campagne* (1743)⁶³, se puede observar como la escalera, a lo largo de esta centuria, ocupa un lugar privilegiado; sus dimensiones se engrandecen —adaptándose al espacio central que conforma el patio— y, a pesar de que no coinciden con los ejes articuladores del edificio, sus formas resultan gráciles y dinámicas, lo que contrasta, en general, con las directrices de la arquitectura académica francesa. Lo mismo sucede en otros casos donde la escalera ocupa una posición más discreta, como en el Hôtel Matignon que recogen Briseux y Blondel⁶⁴ (Fig. 49). En ese caso la escalera nuevamente responde al tipo claustral dispuesta en una esquina, con acceso directo pero no en eje al vestíbulo, de la misma manera que sucede en el palacio de Nancy recogido en el recopilatorio de Boffrand. Una situación totalmente ajena a lo que se ofrece en centroeuroa, desde

⁶¹ BOFFRAND (1745). Es el mismo año en el que Piranesi publica su colección de *Varie Vedute*. Dos modos diferentes de entender la arquitectura clásica. El primero bajo la perspectiva de un academicismo riguroso y que se mueve con parámetros reales; el segundo con una vocación de reconstrucción arqueológica de toda aquella arquitectura del pasado que es aquella sobre la que trabajan e investigan los nuevos académicos en sus nuevas arquitecturas.

⁶² BRISEUX (1728a) y BRISEUX (1728b). El tratado suponía una renovación de la obra *Maniere de bastir pour toutes les sortes de personnes*, de Pierre Le Muet, editado en 1623. El principal problema que presentó durante años es que la obra era anónima. Ello supuso que en la década de los ochenta, Richard A. Etlin apuntara a que detrás de la autoría del libro estaban las obras de Gilles Tircelet, un arquitecto poco reconocido a quien el editor Jombert compra sus diseños de casas para hacer un recopilatorio. WIEBENSON (1988, 284). Sin embargo, estudios más recientes la atribuyen a Briseux. EVERS et ALT. (2003, 268).

⁶³ BRISEUX (1743b, I parte, cap. II, 9).

⁶⁴ BRISEUX (1728a, libro II, cap. LVII, 55). La correspondiente imagen que ilustra el texto se encuentra en BRISEUX (1728b, planchas 131-134). BLONDEL (1752a, libro II, cap. VI, 217-221).

donde Paulus Decker⁶⁵ o Johann Bernhard Fischer von Erlach⁶⁶ presentan unos modelos de casas que definen un modo de entender la escalera totalmente distinta, como eje central acaparador del conjunto. Mientras tanto, los modelos de arquitecturas vieneses o germanos abogan por un gran cuerpo central, armónico, del que parten dos alas laterales, pero no llegan a cerrar el conjunto, sino que se genera un plan abierto. El pabellón principal va a ser el que reúna en su interior el vestíbulo y las escaleras de acceso al piso noble y, en ocasiones, como una herencia del pasado, las escaleras de acceso exteriores, desde el jardín principal⁶⁷. Así se constata en los grabados de Decker, como en el que ilustra un modelo para palacio que presenta la planta y sección, con dos destacados conjuntos de escaleras: las principales en la parte central del conjunto, y con un formato recto; y unas destacadas escaleras circulares que recuerdan a las realizadas para el castillo de Chambord, con lo que parecen ser cuatro revoluciones independientes (Fig. 50). Las escaleras de doble revolución también fueron empleadas en algunas de las más destacadas obras inglesas, como en la catedral de Saint Paul de Londres. A propósito del Gran Bretaña, las plantas de palacios que se recogen en el *Vitruvius Britannicus* demuestran hasta qué punto la escalera es un elemento vital en la distribución y reparto del edificio. No solo se multiplican en número, como sucede en la High Meadon, sino que destacan sobre muchas otras estancias, aumentando notablemente su dimensión, como por ejemplo sucede en la Tobiah Ienkyns House o en la de Sir Hudson en Sunbury-Surrey; o simplemente por la disposición simétrica doble que adquieren, siempre en armonía con el resto del edificio, sin romper la unidad del mismo, lo que queda perfectamente demostrado en la casa de Wansfield (Fig. 51); remarcando siempre ese gusto inglés por un orden y organización perfecta. Y sin embargo, no llaman la atención porque desarrollen modelos complejos. Esto no quiere decir que no hagan uso de ellos, pero sí que se puede apreciar como para los interiores se decantan preferentemente por modelos simples y rectos; dejando las formas compuestas para los exteriores de casas como la Cliefden House.

Pero esta realidad, de una presencia directa de la escalera como protagonista en el plano del edificio no siempre fue así; del mismo modo que también se puede decir que estos *recueils* habituales en el

⁶⁵ DECKER (1711-1716).

⁶⁶ VON ERLACH (1721). La obra de von Erlach tuvo una segunda edición en Leipzig en 1725, dos años después de su muerte. Su obra se podría considerar como una de las primeras en ahondar en un estudio imaginario de recreación de las arquitecturas de las civilizaciones antiguas. De esta manera tres de los cuatro libros que dan forma a la obra están dedicados al estudio y recreación de los monumentos más destacados de las civilizaciones mesopotámicas, judías, egipcias, griegas, romanas, árabes... Constituye una de las obras más bellas de este género. Sus conocimientos sobre arquitectura, adquiridos a través de la visión directa de Roma, donde pasó una larga temporada estudiando y donde conoció la arquitectura de Bernini y la de Carlo Fontana, fueron decisivos para la conformación de su estilo arquitectónico, siendo a menudo apodado como el 'Bernini vienes'. A su regreso a la corte, los conocimientos adquiridos le serán reconocidos por la corte de Leopoldo I, para quien trabajará hasta su muerte; y desde 1705 hasta 1711, durante el reinado de José I, fue inspector de los edificios reales. De ahí que se entienda su cuarto libro, en el que se muestra un repertorio de edificios que responden al modelo de palacio centroeuropeo por excelencia. EVERS et ALT. (2003, 574).

⁶⁷ En el fondo están recogiendo una tradición francesa del siglo XVI, que se puede recordar en el castillo de Fontainebleau y que, en realidad, fue desechada por la arquitectura posterior francesa.

siglo XVIII no constituyen un modelo de libro de la época, sino que más bien son la continuidad de otras obras iniciadas previamente. Por poner un ejemplo, la tipología de villa renacentista italiana había asentado un modelo de escalera exterior que es el que ofreció Guarino Guarini en su obra, publicada póstumamente por su colega de profesión Bernado Vittone, en 1737⁶⁸. Se podría establecer una comparación entre las obras de ambos arquitectos seleccionando una lámina en la que Guarini presenta una villa italiana que por su diseño en planta se aproxima más a los modelos franceses (Fig. 52); pero en la que el empleo del vano palladiano, los *mezzaninos*, el basamento rústico o la disposición de unas escaleras exteriores, que son un guiño al modelo vignolesco de la Villa Farnesse en Caprarola, habla claramente de un lenguaje italiano; y la disposición lateral, en las inmediaciones del enorme vestíbulo central, mantienen la impronta palladiana que en su conjunto lo vincula a un modo de entender la arquitectura *alla romana*, aun cuando el efecto predominante del conjunto poco tiene que ver con el tipo de arquitectura desarrollada por Guarini en el Palazzo Carignano de Turín. Años más tarde, tal y como se demuestra en la lámina 86 del tratado de Vittone⁶⁹, la presencia de esa escalera actúa en consonancia con ese espíritu centroeuropeo del XVIII (Fig. 53), en la línea del trabajo de Fischer von Erlach, donde la escalera interior —en muchas ocasiones— distrae el eje central del edificio; y todavía se mantiene una escalera exterior de acceso, que otorga la dignidad que merece el edificio. La tradición italiana de las villas que marcaron tanto Palladio como Vignola fue comprendida y admirada por los académicos franceses del XVII que, como Aviler, se valieron y reprodujeron los más bellos ejemplos de estas obras del renacimiento italiano. Así sucedió con Villa Farnesse (Fig. 54), de la cual en la primera edición de su libro hace un estudio en la que la escalera exterior que da acceso al edificio, puede ser el modelo en el que se recree Guarini, pero también constituya el punto inicial, luego expandido y multiplicado hasta el infinito en los jardines de los grandes palacios centroeuropeos.

Esta podría ser la realidad de los hechos, pero existe todavía un precedente que obliga a regresar nuevamente a la Francia de Francisco I. En este momento de apogeo artístico⁷⁰, que se generó al amparo de la Corte de este monarca amante de las artes, hay que acudir al compendio de dibujos de Jacques Androuet du Cerceau, dibujante y arquitecto al servicio del rey que en un momento determinado recoge en su libro, los más destacados edificios de la Corte y Aristocracia francesa⁷¹. En esas descripciones de los edificios, todavía se presenta una doble vertiente: por un lado la visión enraizada con la arquitectura medieval, mediante la presentación de una serie de edificaciones con estructura de fortificación; conjuntos donde la armonía clasicista, que surgirá poco después, apenas

⁶⁸ GUARINI (1737).

⁶⁹ VITTONI (1760, plancha 86).

⁷⁰ Para comprobar la actividad artística desarrollada al amparo de Francisco I, donde participaron artistas franceses e italianos *vid.* CELLINI (1852).

⁷¹ CERCEAU (1576a) y CERCEAU (1579).

se vislumbra. Y por otro lado, nuevos edificios promovidos por el monarca Francisco I, en las que se comienza a apreciar la influencia de una nueva corriente que en realidad es la consecuencia de haber atraído a su corte a los más prestigiosos artistas italianos del momento: Benvenuto Cellini, Serlio o Leonardo da Vinci dan buena muestra de ello. Por cierto, que en su práctica totalidad todos ellos estaban teorizando sobre los nuevos planteamientos que debían regir la manera de construir los edificios o de esculpir las esculturas. Uno de los más bellos ejemplos es el castillo de Fontainebleau. Este es presentado por du Cerceau⁷², como un gran complejo carente de una organización cuadrangular, pero que por la forma de sus volúmenes, comienza a distanciarse del modelo medieval. Y, sin embargo, existen ciertos puntos de conexión con el modelo de palacio del siglo XVIII. Los jardines se presentan como un elemento que desde ese mismo momento va a formar parte de la historia de los palacios. Se trata de una amplia superficie de bosque, donde parece que la organización y diseño llevan parejo una intervención intencionada de la mano del hombre. En segundo lugar, la disposición de las dependencias en torno a patios centrales parece que también va a ser una tradición que —probablemente ya introducida en época medieval en los patios de los castillos y derivada en última instancia de los modelos clásicos de foros— se proyecte a lo largo de los siglos. Y, en medio de estos patios, se alzan gloriosos los conjuntos de escaleras que ahora salen a la luz. Así se manifestó en la escalera del *Cour du Cheval Blanc*, dispuesta en la fachada principal, donde un complejo conjunto en forma de herradura rompe con la vieja costumbre de esconder las escaleras en los lugares más recónditos del hogar. La escalera no debía de interrumpir el discurso del edificio pero esta sí podía ser una buena carta de presentación. Este modelo de escalera será el elegido poco tiempo después en el patio del Palazzo Ducale de Venecia o, sin ir más lejos, podría ser perfectamente el que se mostraba en la Villa Farnesse de Caprarola, así como el empleado en tantas otras villas toscanas, a la cabeza de las cuales estaba la creada para los Medici por Giuliano da Sangallo.

La importancia de du Cerceau, y la lectura atenta de su obra, pone de manifiesto el comportamiento de las escaleras en el interior de la casa, algo poco frecuente en los inicios del siglo XVI pero de los que este artista presenta buena muestra, especialmente en su *Livre d'Architecture*⁷³, un compendio de modelos de casas de los siglos XV y XVI planteados con un punto de vista bifocal, que poco tienen que ver con la perspectiva lineal presentada en las obras de los grandes arquitectos del siglo XVIII. En estas gráciles representaciones la disposición y forma de las escaleras resulta de lo más variado. Se siguen combinando modelos circulares con aquellos otros que se componen de tramos rectos, aunque en líneas generales se puede afirmar que el formato rectangular se impone sobre la vieja tradición. Lo que sí parece demasiado evidente es que, en los casos en los que se plantea una

⁷² CERCEAU (1579, planchas 10-15).

⁷³ CERCEAU (1559). CERCEAU (1561). CERCEAU (1572).

escalera interior, estas se posicionan próximas a la entrada, aunque de manera que no se hagan demasiado evidentes, como sucede en el modelo para casa número XV o en la número XXV (Fig. 55). En este último ejemplo la escalera se inserta en el pabellón central, pero se separa del vestíbulo por un muro en el lado derecho, haciendo que la escalera no se presente de manera directa. El inconveniente que presenta la obra de du Cerceau es que no existen secciones que permitan entender el discurso interior de estos elementos, teniendo que recurrir a la imaginación para dar forma al conjunto.

No sucede esto en el repertorio de casas genovesas que publica Peter Paul Rubens en 1622, con motivo de su visita a Italia, años atrás. A lo largo de la primera década del siglo XVII, Rubens viaja desde Amberes, lugar en el que su familia se había establecido y donde conoció y estudió la pintura de la vieja escuela flamenca; hasta Venecia, Roma y Génova. Su estancia en esta última ciudad debió de ser lo suficientemente importante como para que decidiera elaborar un compendio de arquitectura, seleccionando todas aquellas obras genovesas que más le impactaron⁷⁴. Pero solo se encargó de recoger modelos de palacios, porque en esta tipología debió de ver un modo de crear arquitectura que luego pudo exportar a su lugar de origen. La presentación de estos grandes palacios llama la atención porque en el fondo no dejan de remitir, en su distribución en planta, a muchos de los grandes palacios florentinos y romanos del siglo XVI: se trataba en su mayor parte de volúmenes cuadrados con varios niveles bien definidos, cuyas estancias se disponían en torno a un espacio central, un patio, al margen del cual nuevamente se insertaban unas —ahora sí— notorias escaleras. Cualquier modelo podría valer para entender una tradición que ya desde aquel momento va a ser la norma que rijan la arquitectura italiana, en la que la escalera siempre va a disponerse de manera oculta y que no moleste el tránsito directo de quien entra a la casa. Rubens a través de su repertorio de casas genovesas debió de servir —en parte— de modelo a otras obras como por ejemplo la que tan solo seis años después compuso el alemán Joseph Furttenbach, el Viejo⁷⁵. El esquema de sus casas, en alguna ocasión, parece remitir a esta tradición genovesa.

Aunque en el caso italiano la escalera siempre se entendió como un elemento discreto —aunque no por ello carente de grandilocuencia compositiva— que obligaba a mantenerla en un segundo plano; no sucedió lo mismo con algunos casos franceses, como el palacio de Luxembourg (Fig. 56), o incluso en Vaux-le-Vicomte, donde la escalera se concibe dentro del pabellón central, una costumbre que con el tiempo adquirirá su más hermoso reflejo en la arquitectura imperial centroeuropea. Pero, por extraño que parezca, la situación de la escalera en el centro del edificio, ya había sido propuesta por du Cerceau. Así se manifiesta en el modelo XVI, por medio de una

⁷⁴ RUBENS (1622).

⁷⁵ FURTTENBACH (1628). Existe también un recopilatorio de palacios romanos, en consonancia con este tipo de obras. Es el caso de FERRERIO (1655-1679).

escalera doble que flanquea los dos laterales del edificio y que, en esencia, no deja de ser un inicio de lo que se conoce bajo el nombre de ‘escalera imperial’. En otras ocasiones la escalera vuelve a ocupar el centro del edificio aunque con un planteamiento simple, por medio de una escalera de caracol, aquella que por aquel entonces en España ya había sido introducida en varios recintos claustrales, y que du Cerceau recoge en el modelo número XXIII.

Por su manera de entender el estudio de la arquitectura del momento, se podría considerar a du Cerceau como el impulsor de un tipo de obras ilustradas que, en esencia poco difieren de los recopilatorios que en el siglo XVIII están haciendo Briseux, Boffrand y Blondel; sirviendo de nexo conector los recopilatorios sobre arquitectura que se venían haciendo desde la fundación de la Académie Royale d’Architecture, con el equipo dirigido por Antoine Desgodets, cuyos resultados serán compilados y publicados en 1667 y 1695.

Retomando el repertorio inicial de Jacques François Blondel, también se puede intuir la presencia de unas escaleras secundarias de auxilio, de servicio, que fue un sistema de desahogo para el discurso habitual de la casa. Estas escaleras, estrechas y muchas veces dispuestas entre los muros son las que ofrece el Hôtel d’Estrées (Fig. 57). En este caso nuevamente la escalera principal se lateraliza, mientras que anexa a ella, aunque separada por un pequeño muro, tras el ropero, se ha construido una pequeña escalera que permite al servicio transitar por las estancias más privadas de la casa, de manera que no interrumpieran la actividad del dueño de la casa. De estas escaleras de servicio también dan buena muestra algunos de los modelos genoveses de Rubens, destacando el alzado que sobre la casa D —o figura 28— en el que se aprecia como la escalera de auxilio está encastrada en el muro que une la cocina con la cámara y la sala del piso superior (Fig. 58).

En cualquier caso, si estas escaleras de desahogo se acostumbraban a situar a la manera medieval esto es, en los lugares más recónditos de la casa; por lo que se refiere a las escaleras principales, estas solían estar en un punto intermedio, de manera que cumplieran la función de unir los espacios más públicos, habitualmente el patio, el vestíbulo y la sala, con el resto de habitaciones, cámaras, vestidores, salas privadas, espacios para el ocio como las cámaras de la comedia⁷⁶. En los diseños que presenta Boffrand es frecuente ver como intercala entre las escaleras y las estancias privadas la Sala de Guardias, lugar que como su nombre indica, estaría destinado al cuerpo de seguridad de los amos de la casa.

El primer libro de Blondel, también aporta noticias sobre una cuestión poco habitual en los tratados de arquitectura: la situación que la escalera debe ocupar en el plano de una abadía o monasterio. En

⁷⁶ En la película *Valmont* de Milos Forman (1989) basada en la novela *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, se percibe muy bien cómo funcionaba la escalera principal en aquellos momentos en los que el palacio se abría a los actos sociales más destacados.

este caso presenta el plano del monasterio e iglesia de los Teatinos en París, una suma de varias partes carentes de organización que se articulan en torno a la iglesia central, que describe un movimiento más afín a los gustos del Barroco Heterodoxo de raigambre borrominesca-guariniana, que a las medidas clasicistas a las que tenía acostumbrada la arquitectura francesa. Como si de un *puzzle* se tratara, las distintas dependencias que se organizan como microorganismos a su alrededor, resultan ser la yuxtaposición de distintos claustros, cada uno de los cuales conecta sus distintos planos por medio de unas escaleras simples de tiros rectos, apenas destacables en el plano general. No sucede así en el caso de la iglesia del *Petits Peres* (Fig. 59), recogida en el Tercer Volumen de *Architecture Française*. En este caso se presenta un modelo de escalera muy interesante porque tiene una función múltiple. Es una gran escalera claustral, y que por tanto responde a sus funciones habituales, pero a mayores conecta con la iglesia, precedida de dos grandes vestíbulos; y con la primera sacristía. Esta manera de entender la escalera como un elemento conector no solo de planos en vertical, sino también en horizontal, enriquece el valor de este elemento. Sin embargo, el concepto no es novedoso, porque el origen de la escalera multifunción ya había sido empleado siglos atrás en el ámbito palaciego hispano, al amparo de las obras promovidas por Carlos I. En el conjunto de Val-de-Grâce, recogido en el Segundo Volumen, se remarca esa realidad (Fig. 60). En este sentido, resulta sumamente interesante la referencia a la obra de Fellini da Cremona⁷⁷, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas*, entre las que hace destacar la *Scala Santa* de San Giovanni Laterano, que según la tradición perteneció al palacio de Pilatos en Jerusalén. Así lo relata da Cremona:

“Esta scala estaua en Hierusalem en el palacio de Pilato, y sobre las gradas de ellas subió, y baxo dos vezes nuestro Señor Iesu Christo obrando el misterios de nuestra redemption, derramando lagrimas, y gotas e sangre encima de ellas, come hasta el die presente se ve en los lugares de las gradas, en los cuales caio de la pretiosissima sangre de nuestro Redemptor. Las dos puertas de mármol que son en cima la dicha escala, y aquella que haze puerta Al Sancta Sanctorum estauan en el mesmo palacio de Pilato, por las cuales passo entonces nuestro Señor Iesu Christo. Los que suben de rodillas devotamente la Sancta Escala, dizendo cada grada de aquellas gañan cada vez que la suben tres años, y otras tantas cuarentenas de indulgencia, y la remisión de la tercera parte de los pecados. El que desea un modo breue y deuotissimo para subir de rodillas la dicha escalera, busque un libro llamado Guia Spiritual para hazaer las deuociones mas principales, y frequentar los lugares sanctos de la ciudad de Roma, compuesto por Fray Pedro Martyr Felini de Cremona del Orden de los Seruitas...”.

Según lo que cuenta Fellini da Cremona, se trataría de un tipo de escalera con un simbolismo muy en relación a las escaleras que se desarrollaron los grandes conjuntos penitenciales del Santo Ejercicio del *Via Crucis* (Fig. 61 y Fig. 62), cuyos mejores exponentes datan del siglo XVIII. Se

⁷⁷ FELLINI (1610).

trataba de un ejercicio devocional que tiene especial arraigo y afianzamiento en los países católicos europeos, destacando especialmente los conjuntos portugueses del Bom Jesus do Monte (Braga) o Nossa Senhora dos Remédios en Lamego (Fig. 63), ambos de mediados del siglo XVIII y donde la escalera monumental no solo se pone al servicio de esta práctica, como un elemento funcional, sino que adquiere un valor simbólico afianzado, como parte de la metáfora o analogía que se establece entre estos conjuntos sagrados que evocan el recorrido de la Pasión de Cristo y el Calvario del Gólgota. En la cima, la iglesia o santuario habitualmente contaba con la reliquia de un santo. En estos recorridos, en los que había varios metros de altura el fiel, en un ejercicio de penitencia, recorría cada una de las capillas (hasta un total de 14 estaciones según el *Via Crucis* que finalmente ordena el Papa Clemente XIV, y recogido en la obra de San Leonardo de Porto Mauricio), las cuales siguen el discurso de unas escaleras para las cuales se diseñan las más hermosas combinaciones compositivas, un sistema construido por la intercalación de varios módulos de escaleras de forma compleja⁷⁸.

En la última década del siglo XVII, la obra de Carlo Fontana sobre la historia de San Pedro del Vaticano, recoge la más bella representación de la *Scala Regia* de Bernini⁷⁹ (Fig. 64). Este trabajo constituye una especie de galería de imágenes que describen las partes de la basílica cristiana, con sus correspondientes y detalladas explicaciones. El hecho de analizar la obra de Bernini, una de los pocos ejemplos de escalera aplicada a recintos religiosos que se pueden localizar en los libros de arquitectura, obliga a detenerse en su estudio. Las referencias a estas escaleras fueron habituales a lo largo del siglo XVIII, entre otras cosas porque en ellas Bernini fue capaz de realizar un brillante ejercicio de perspectiva e ilusionismo, porque a través de su trabajo consiguió multiplicar el efecto de profundidad espacial, de manera que el corredor parecía mucho más largo de lo que en realidad era. Este efecto lo consiguió fundamentalmente —como se observa en el dibujo de la planta— porque según se aleja va estrechando el espacio entre ambos muros, a la vez que las columnas reducen sus dimensiones. En el fondo ese juego de perspectivas es un recurso que toma su punto de partida en la recreación de los escenarios teatrales.

A propósito de los teatros, en la obra de Jacques François Blondel también se recogen otras tipologías como la del teatro, muchas veces como parte integrante de los grandes palacios, en las conocidas como *salas de la comedia*. La presencia del tipo de escalera teatral apenas es reconocible en el plano del Palais Royale, que Blondel recoge en su Tercer Volumen (Fig. 65). En este caso todo parece apuntar a que comparte la misma escalera principal del patio. Posiblemente la razón que justifique la ausencia de una escalera propia, radica en su subordinación a un elemento mayor: un

⁷⁸ Para un mayor estudio del *Via Crucis* se puede consultar: HERVELLA (1997). Y también CORTÉS LÓPEZ (2013a).

⁷⁹ FONTANA (1694, 239).

palacio; y que no sea entendido como un elemento aislado, único y de acceso público, como sucederá en los grandes teatros del siglo XIX, de los cuales uno de los más bellos exponentes es el diseñado por Charles Garnier en París (1860). Esta idea de la escalera como elemento imprescindible en el desarrollo del teatro también puede tener un punto de partida en los grandes actos sociales que se llevaban a cabo en algunos de los más prestigiosos palacios europeos. Y en este sentido, las referencias visuales barrocas vuelven a ser imprescindibles. De esta manera en la Biblioteca Nacional Española se conserva un grabado realizado por Jean François Blondel en el que se presenta la sección de un palacio de época. La escena que se desarrolla en la sala principal muestra la fiesta que se celebró en el Ayuntamiento de París la noche del 30 al 31 de Agosto de 1739, con motivo del enlace de Madame Louise Elisabeth de France —hija de Luis XIV— y el infante Felipe de España —hijo de Felipe V—⁸⁰. En esta serie de dibujos que hacen alusión a distintos momentos de la celebración, sorprende el corte longitudinal del edificio de la casa consistorial, que mostrando su interior se presenta a modo de palacio u *hôtel* francés, y que en realidad no deja de ser un escenario precedido de una gran escalinata por la que suben los invitados más ilustres de la aristocracia francesa; un modo de entender la escalera que ya tenía una profusa trayectoria y que va a ser retomada en el siglo XIX cuando los teatros se conviertan en los nuevos palacios del momento. Con anterioridad a ello, Pierre Patte, realiza un estudio muy completo sobre la construcción de teatros, haciendo un recorrido histórico desde sus inicios, con las primeras muestras clásicas, hasta los teatros más inmediatos a su tiempo⁸¹. Italia vuelve a ser el referente clave y por ello se ilustra los escenarios más importantes del momento, entre los que sobresale el teatro de Parma, el de Nápoles y el de Turín, con la construcción de una gran escalera que sirve de nexo entre la entrada y el vestíbulo que da acceso a la sala de butacas. En este sentido, se puede observar como el modelo italiano es el que podrá servir de base para otros teatros que se irán levantando con el paso del tiempo. Son escaleras que por lo general responden a un planteamiento complejo, que enriquece la totalidad del conjunto teatral, enfatizando si cabe todavía más ese aspecto teatral, y definiendo un modo de entender esta tipología, en la que la escalera acabará por convertirse en un segundo espacio para desarrollar la obra: en este caso es el teatro de la vida real, un escenario en el que los espectadores se convierten en los actores de la obra teatral, siendo protagonistas de la acción que se desarrolla. La figura número XIII que se corresponde con el teatro de San Carlos de Nápoles ilustra a la perfección el tipo de escalera teatral: compleja, de caja abierta, con un gran desarrollo, sin escatimar en el espacio empleado (Fig. 66). Como el propio Patte reconoce:

“Este edificio es de todos los Teatros Modernos de Italia el más destacado por su grandeza. No existen precedentes respecto a los anteriores por su forma y distribución. Su entrada está

⁸⁰ Sobre este tema *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2013b, 225-240).

⁸¹ PATTE (1782).

acompañada de una plaza, y precedida de tres escaleras de dos rampas que conducen a un largo vestíbulo...”⁸².

En su extenso estudio sobre la arquitectura francesa, Jacques François Blondel apenas hace mención a la tipología del teatro francés. En este sentido la influencia del teatro italiano pudo ser determinante, especialmente si se compara con las estructuras francesas de este tipo a las que se ha hecho mención. Pero esta situación no es una cuestión exclusiva de este arquitecto ya que, el análisis de otras obras de arquitectura francesa, revelan como en efecto estos edificios no tuvieron un seguimiento tan exhaustivo, como si sucedió en Italia. Esta situación imposibilita hacer un análisis sobre el comportamiento de la escalera en el interior de este tipo de edificios. Sin embargo, sí que trabaja con otro tipo de teatro, el que se configura al amparo de los jardines palaciegos en los que la escalera se convierte en protagonista. A menudo, el papel que juega este elemento como complemento urbanístico, contribuyendo al aderezo de plazas, parques, jardines privados... queda relegado al ostracismo. Aunque con anterioridad ya se ha aludido a un tipo de escalera vinculada al paisaje, con motivo de los grandes conjuntos del *Via Crucis*, en aquel caso se trataba de una escalera al servicio de la religión.

Lo que se presenta ahora es otro concepto de escalera, unida a la arquitectura francesa palaciega a través de su máximo exponente, el palacio de Versalles y, en general, acompañado de toda una serie de construcciones vinculadas a las grandes coronas europeas del Absolutismo que fueron capaces de captar el valor estético que el despliegue de una serie ordenada de peldaños podía producir sobre la imagen general del paisaje. Dice Jacques François Blondel:

“Francia ha podido encontrar bastantes artistas para producir tantas maravillas; parece mismo que se esfuerzan por la envidia de unos hacia otros, de secundar las vistas de Luis XIV que ha vuelto a hacer de este Palacio una de las maravillas de Europa”⁸³.

Y, en relación a los tipos de escalera que pueden aplicarse al jardín, afirma:

“Se cuenta también con tres tipos de escaleras para los jardines de propiedad, según exija la magnificencia del lugar: a saber, las escaleras de albañilería, compuestas de rampas, con unos peldaños y rellanos; aquellas que son en rampas ligeras, sin peldaños, pero siempre apoyadas sobre unos muros de albañilería; y aquellas que son todas de césped en forma de gradas, sostenidas por taludes inclinados y cubiertas de hierba”⁸⁴.

⁸² PATTE (1782, cap. IV, art. IV, 74).

⁸³ BLONDEL (1752a, libro I, cap.III, 51).

⁸⁴ IDEM.

Construidas acorde a las formas del propio paisaje, delimitando las distintas terrazas y desniveles del terreno, se convirtieron en el complemento perfecto con el que remarcar la estética de un paisaje ya de por sí animado con fuentes, bancos, esculturas, árboles, flores, grandes estanques y un sinfín de elementos a disposición de los amos de la casa. La escalera llevada al exterior se convierte de nuevo en parte de un teatro exterior, y así mismo lo indica el propio Blondel:

“Deben envolver el cuerpo principal del edificio, y formar el punto de vista principal, así como las figuras y los acróteros de diferentes materiales, donde las alegorías deben responder a un género de piezas que le sirven de teatro, a fin de no transportar innecesariamente las náyades, ninfas... en los bosques y los bosquecillos, ni colocar con demasiada imprudencia las sirenas, faunos, etc... en la decoración de las fuentes. Por cierto, como las grandes explanadas están limitadas por unas empalizadas, que sirven de fondo a estas figuras, causando un bello efecto; así como se demuestra en los remarques jardines de Versailles, donde se ve una gran cantidad que se elabora en un corto espacio de tiempo”⁸⁵.

Si se recurre nuevamente a una de las obras de Bernardo Bellotto, *Vista del Palacio Liechtenstein visto desde el Este* (1760) en Viena (Fig. 67), se comprobará como esta práctica era habitual. Bellotto, aunque hijo de Italia, pronto se trasladó a Dresde para poco después, en sus últimos años, trasladarse a la capital del Imperio Austríaco. Allí, la impronta de arquitectos como Fischer von Erlach, principal representante del modelo de barroco clasicista berniniano; o de Johann Lukas von Hildebrandt que representa a la escuela del Barroco más heterodoxo, todavía pervivía y de esta manera, los espacios que ofrece Bellotto en sus pinturas son la traducción en color de aquellos grabados que Fischer von Erlach presentó en su obra escrita, en la cual el último libro hacía un estudio de la arquitectura de la Viena moderna. Dentro de esta última serie es donde figuran esas escaleras de presentación —en el sentido de que son las que se muestran en primer golpe de vista a quien accede al palacio— que adornan los patios y jardines. Así se muestra en la *Vista y perspectiva del Castillo y Jardín de Schoenbrunn* (Fig. 68) pero también en la *Vista de una Casa de Ocio con un estanque; donde dos estatuas sin pedestal tiran de una red*. En Portugal, el palacio del Marquês de Pombal y el Palácio Real de Queluz (Fig. 69) son la muestra más hermosa de este concepto de escalera que: “como se ve en Versailles, pueden ser variadas hasta el infinito, según la disposición del terreno, la altura de las terrazas y la extensión en que se pueda prolongar la superficie”⁸⁶. Pero... ¿dónde buscar la referencia inicial para este tipo de escaleras de jardín? Resulta sumamente difícil y hasta cierto punto se podría incurrir en un error al determinar una respuesta rotunda. Lo que sí se puede hacer es una aproximación o, al menos mencionar a uno de los primeros modelos de este tipo, sobre el cual se tiene conocimiento y que, aunque dispuesto en un espacio abierto, se trata de

⁸⁵ IDEM.

⁸⁶ IDEM.

una escalera proyectada para un patio en vez de un jardín, aunque en esencia el modelo sea el mismo. Para ello nuevamente habría que recurrir a la obra de du Cerceau y concretamente a la presentación que hace del castillo de Bury. En torno a este núcleo y al círculo de artistas que en él se mueven se podría encontrar un antecedente. Se trata de la aplicación de un modelo de escalera de dos tiros que partiendo de un mismo rellano elevado se disponen en direcciones opuestas y que también presenta Serlio en su obra escrita —cuyo Libro VI fue el referente directo para du Cerceau y Pierre le Muet— (Fig. 70) aunque todo parece apuntar a que su libro fue escrito con posterioridad a la construcción de Bury (1513). En la breve descripción del edificio que realiza du Cerceau este afirma que: “de aquel patio del Señor se pasa al otro edificio de la fachada, para descender por una escalera al jardín”⁸⁷. De lo dicho por el autor se evidencia una falta de consideración hacia otros valores ajenos a la funcionalidad del elemento, tales como el estético o el simbólico, demostrando así como sus criterios analíticos todavía se encuentran inmersos bajo la óptica de una lente medieval.

⁸⁷ CERCEAU (1561, 8).



Fig. 40. *Vista de Ripetta*. Hubert Robert. Fuente: Web Gallery of Art.



Fig. 41. Escalinata Plaza de España

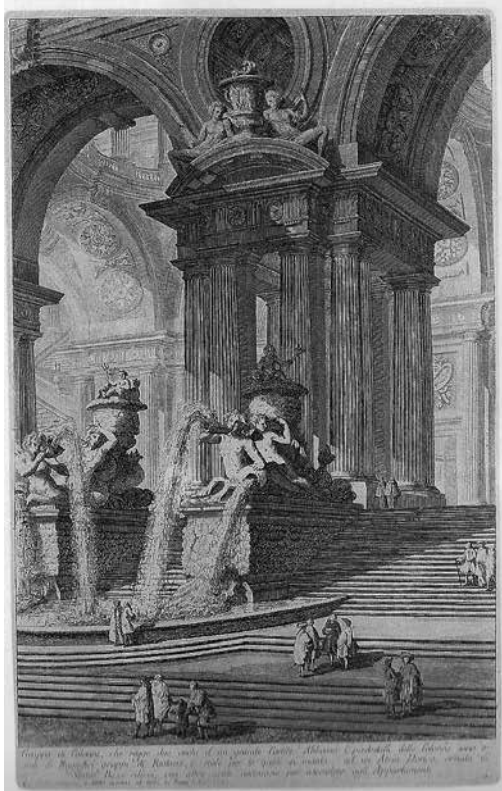


Fig. 42. *Grupo de columnas*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).



Fig. 43. *Vista del puerto de Ripetta*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

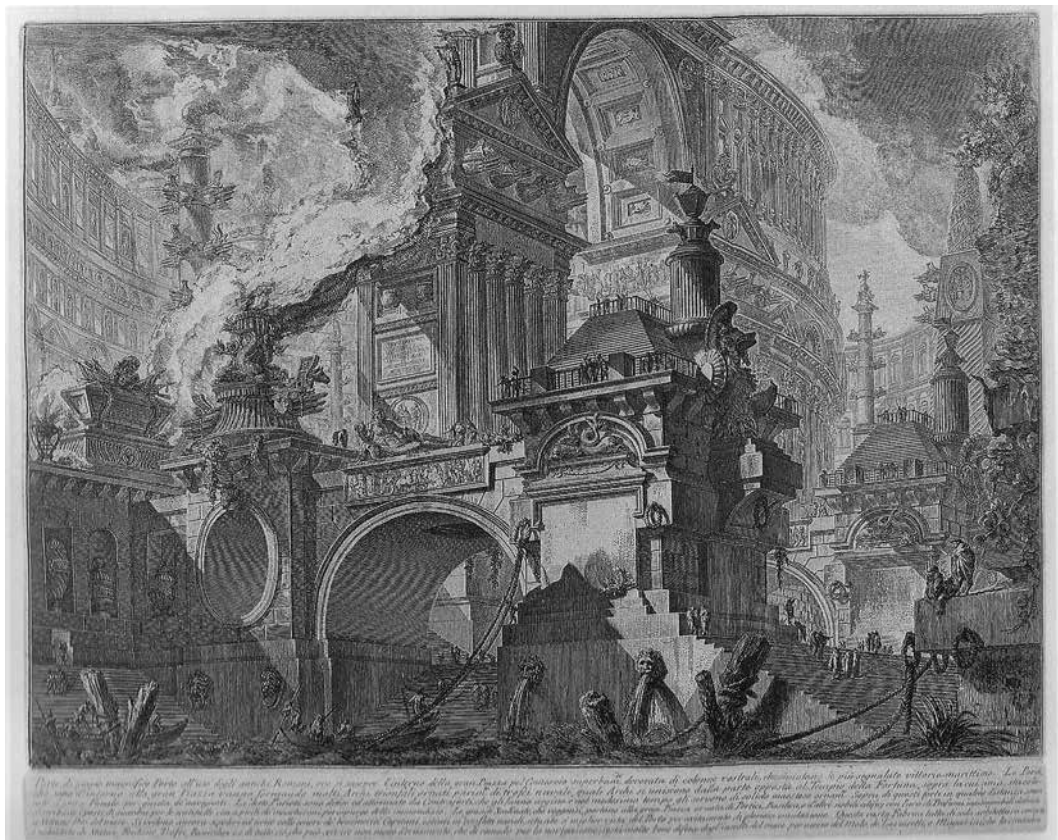


Fig. 44. *Puerto Monumental*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).



Fig. 45. *Escalera con trofeos (2º estado)*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

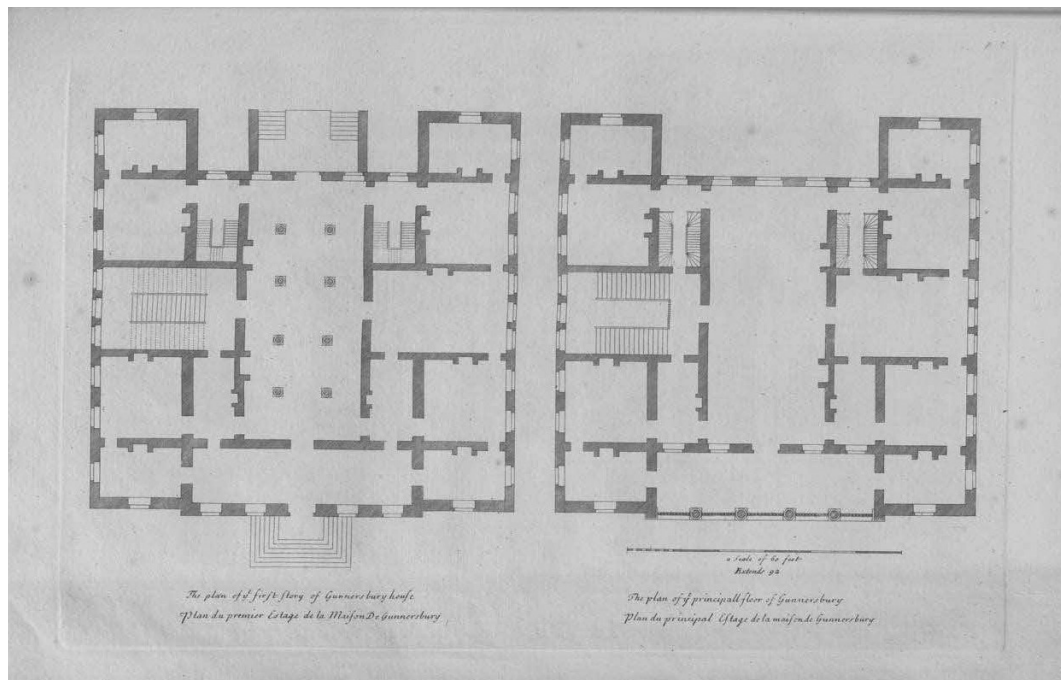


Fig. 46. Planta de la Queen's House Greenwich. Fuente: Campbell (1715).

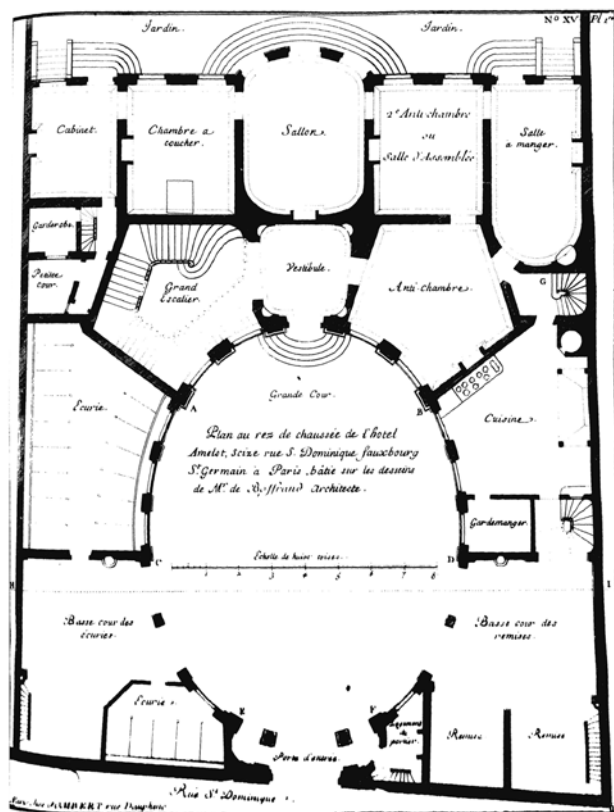


Fig. 47. Planta del Hôtel Amelot. Fuente: Blondel (1752a).

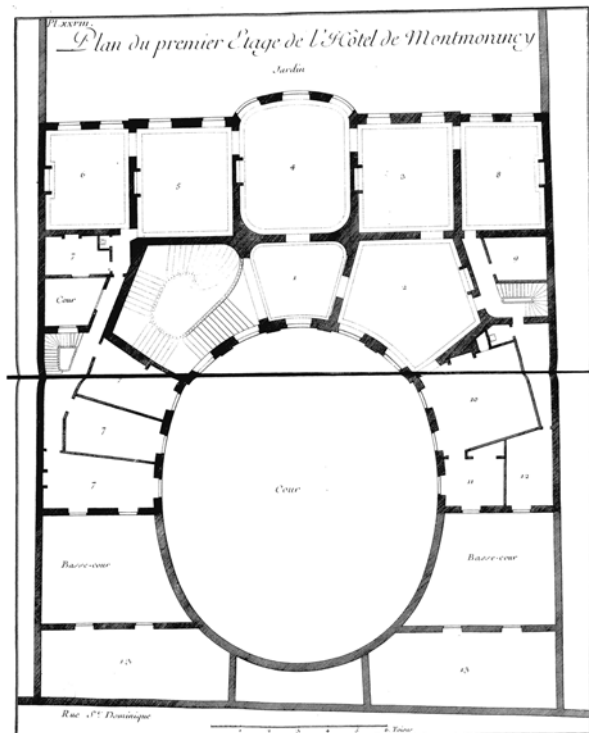


Fig. 48. Hôtel Montmorancy. Fuente: Boffrand (1745).

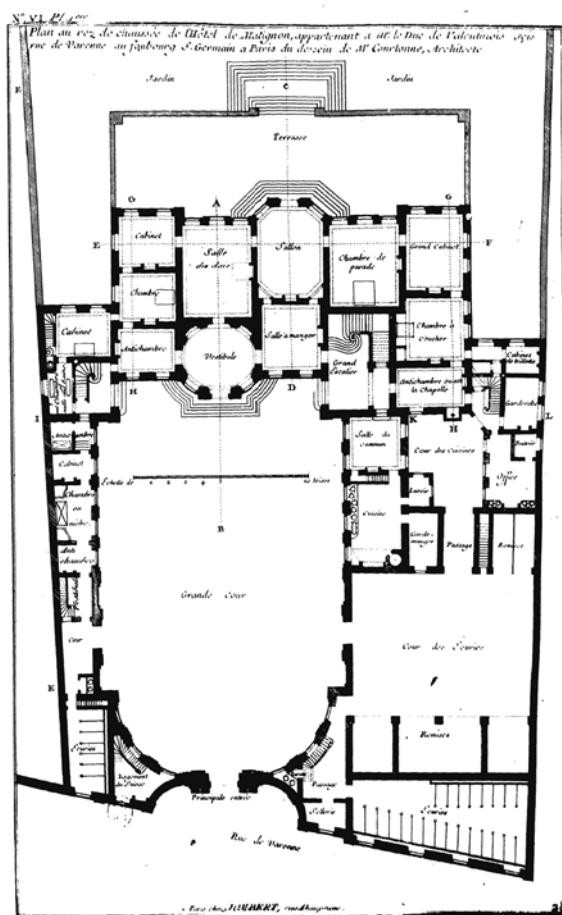


Fig. 49. Hôtel Matignon. Fuente: Blondel (1752a).

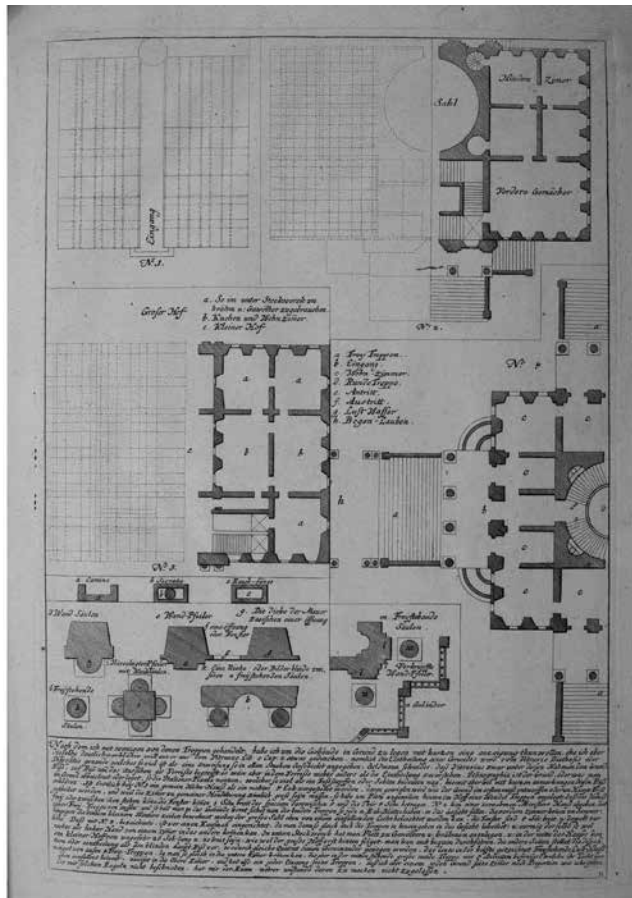


Fig. 50. Planta y sección de un palacio. Fuente: Decker (1715).

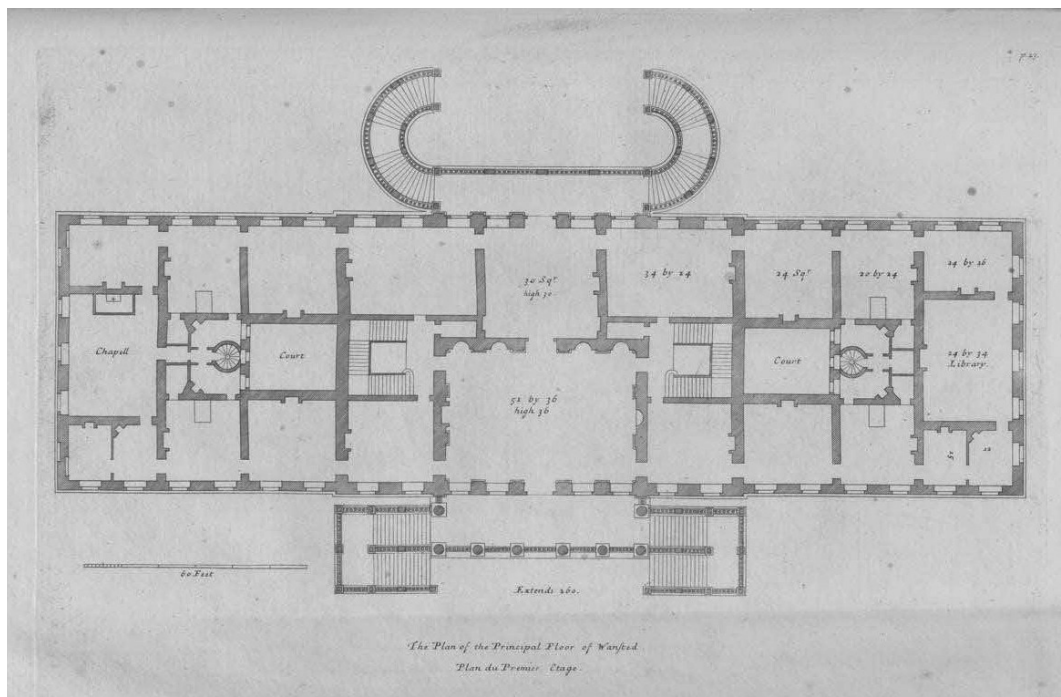


Fig. 51. Wansfield House. Fuente: Campbell (1715).

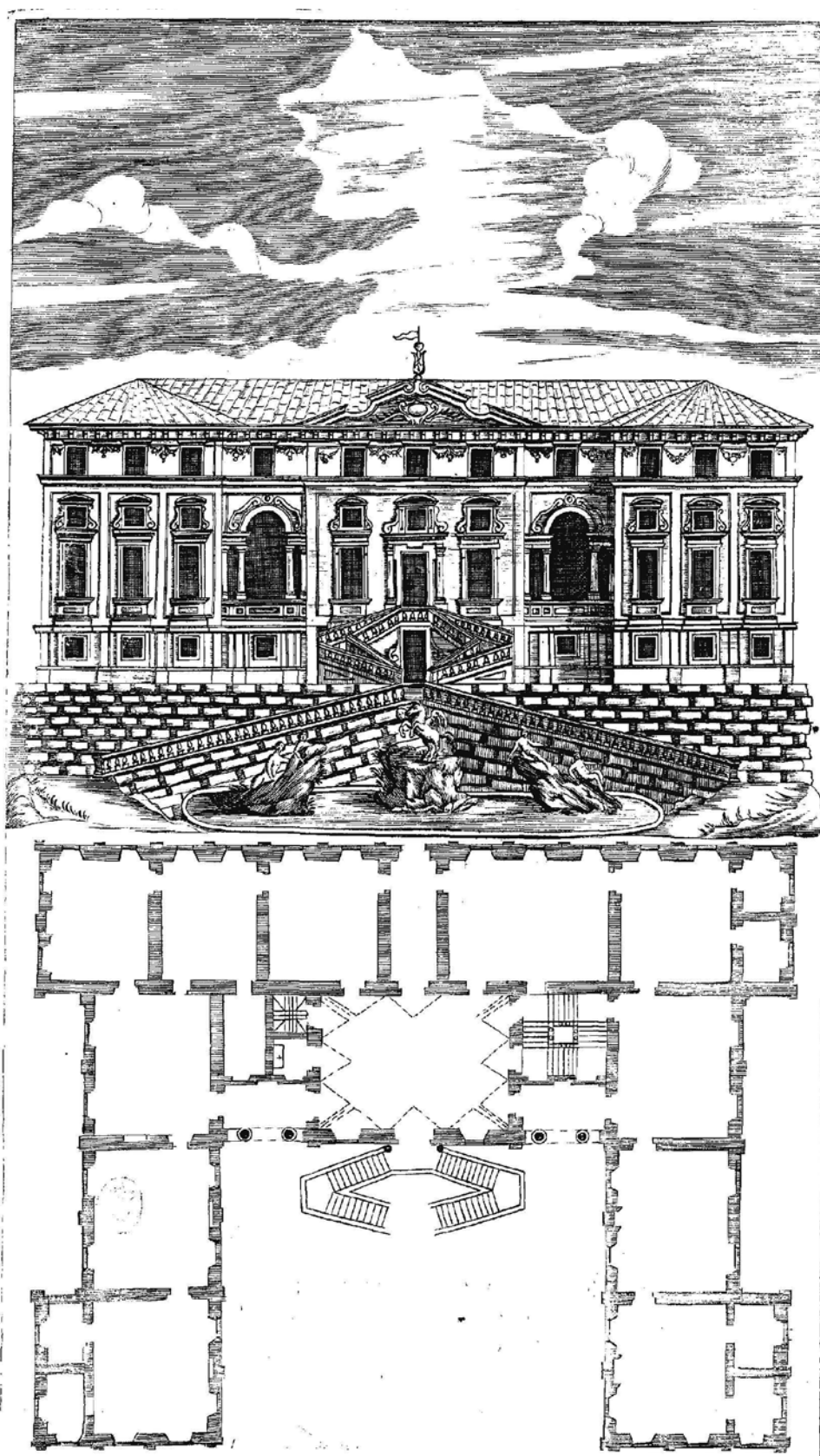


Fig. 52. Villa italiana. Fuente: Guarini (1737).

Fig. 53. Alzado y planta de palacio. Fuente: Vittone (1760).

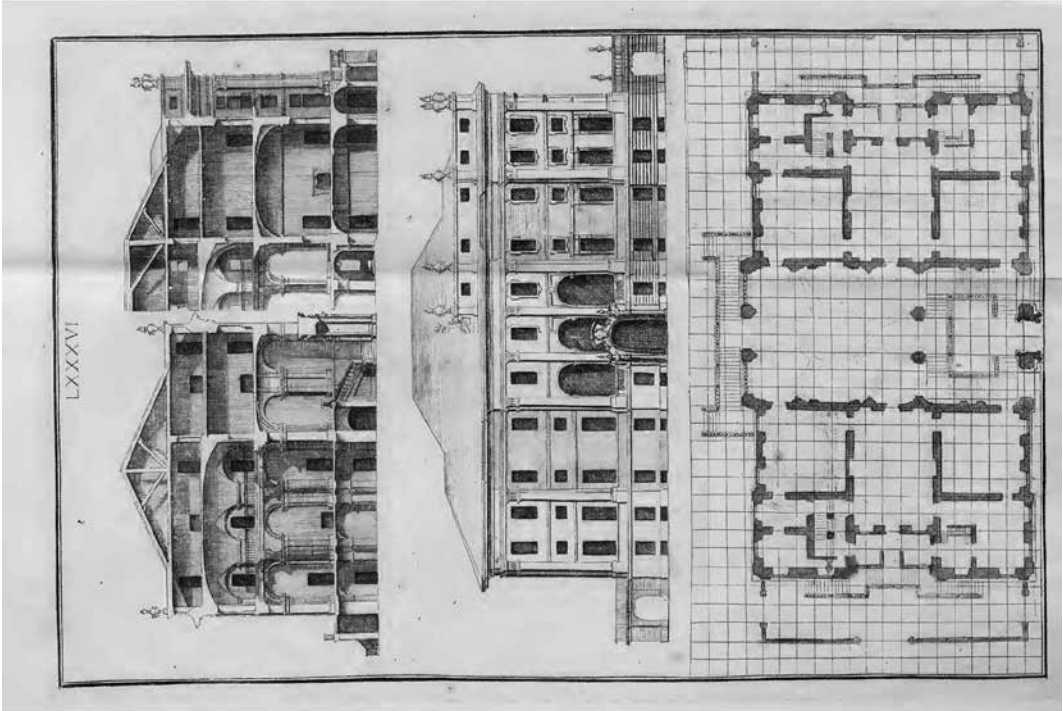
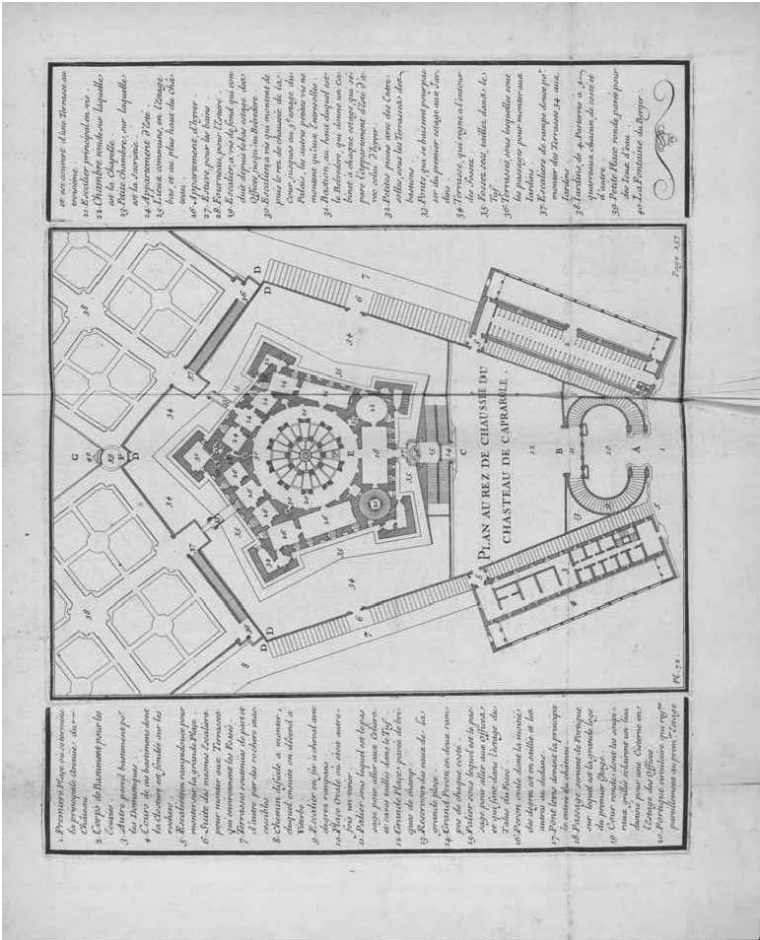


Fig. 54. Villa Farnesse en Caprarola. Fuente: Aviler (1691).



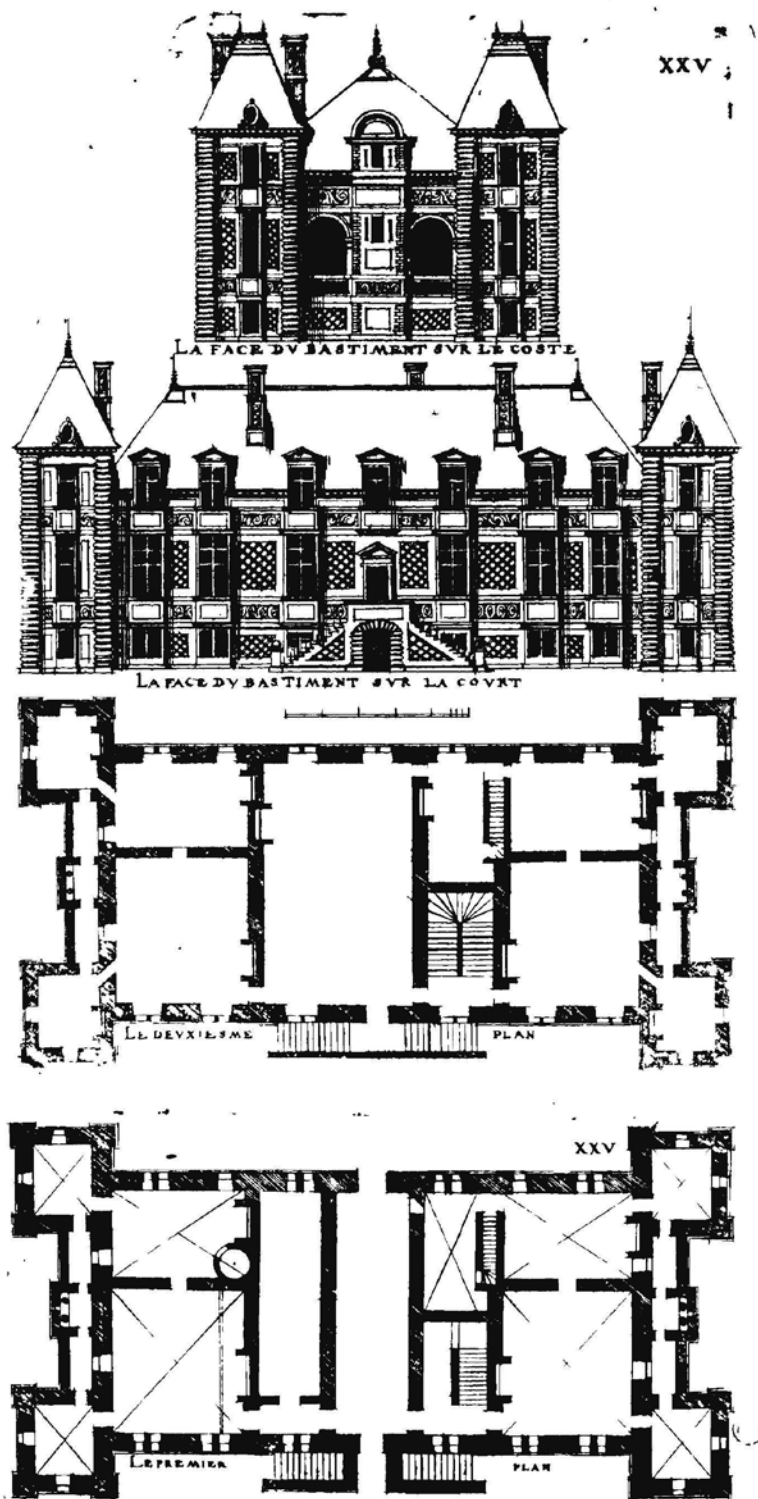


Fig. 55. Modelo de casa. Fuente: Cerceau (1572).

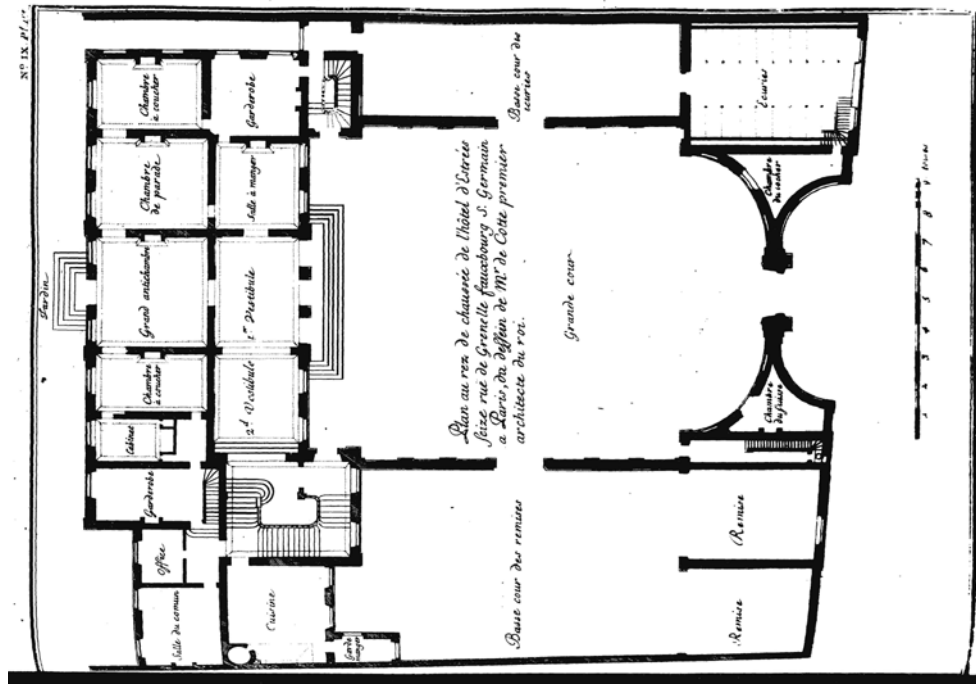


Fig. 57. Hôtel d'Estrees. Fuente: Blondel (1752a).

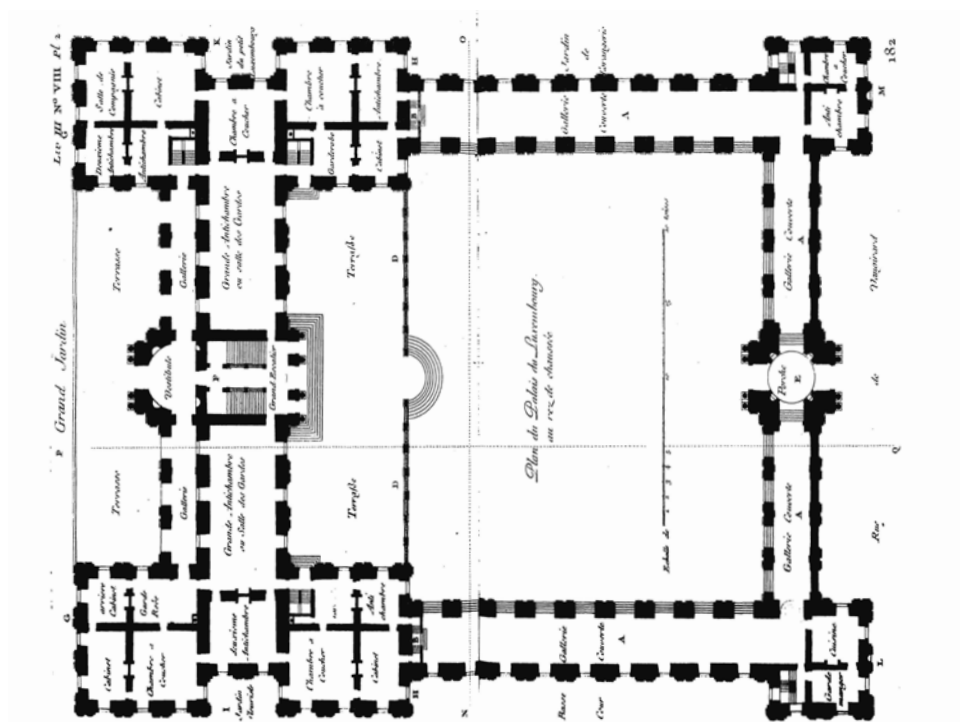


Fig. 56. Palais Luxembourg. Fuente: Blondel (1752b).

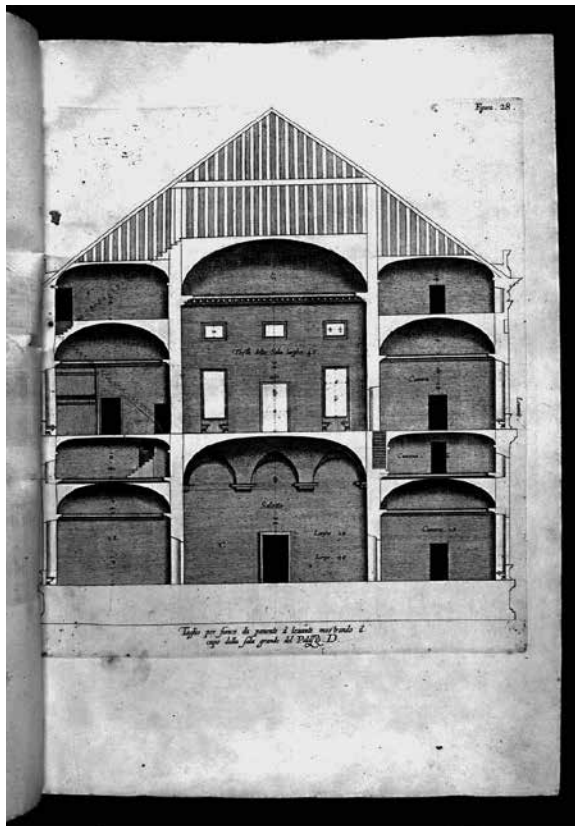


Fig. 58. Modelo de palacio genovés con escalera de servicio. Fuente: Rubens (1622).

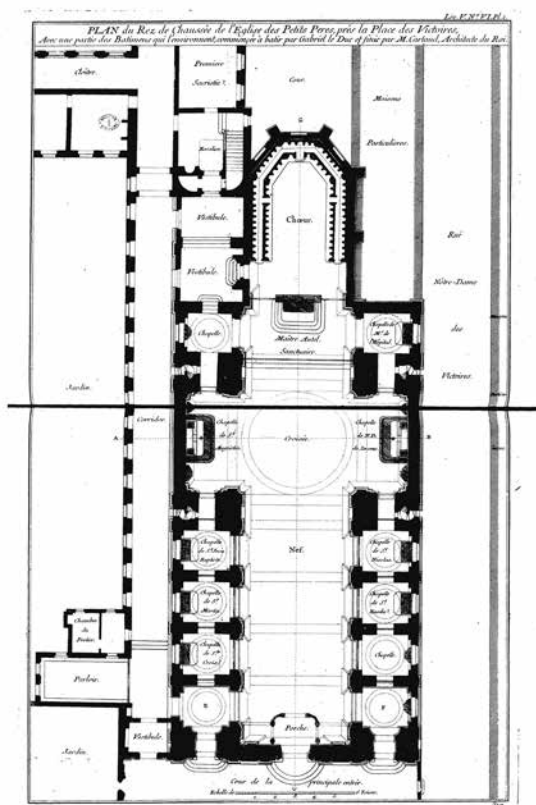


Fig. 59. Iglesia de Petit Peres. Fuente: Blondel (1754).

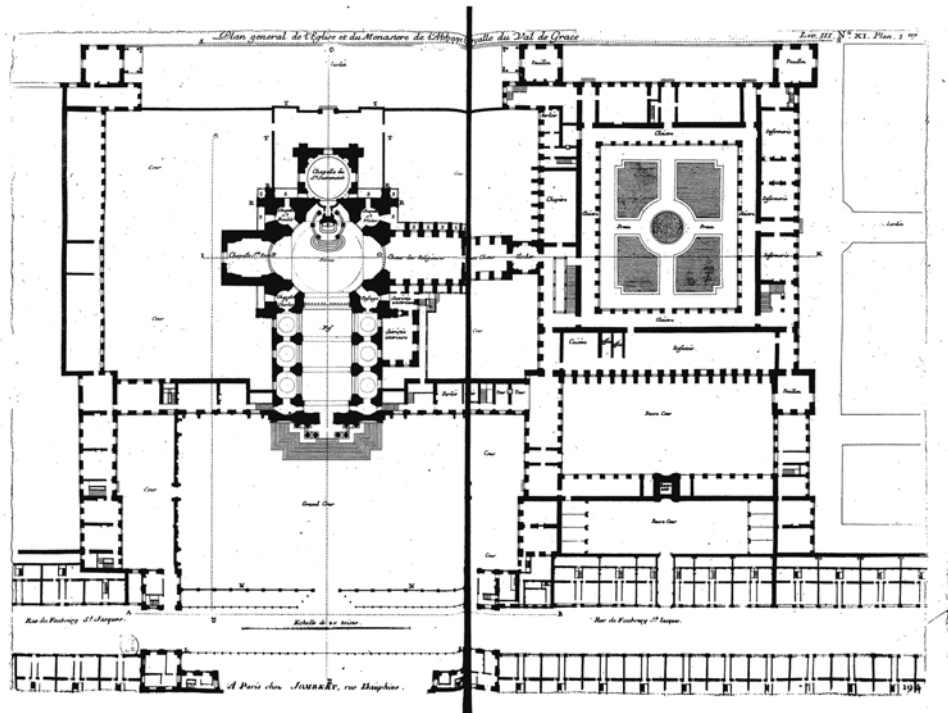


Fig. 60. Abadía de Val de Grace. Fuente: Blondel (1752b).

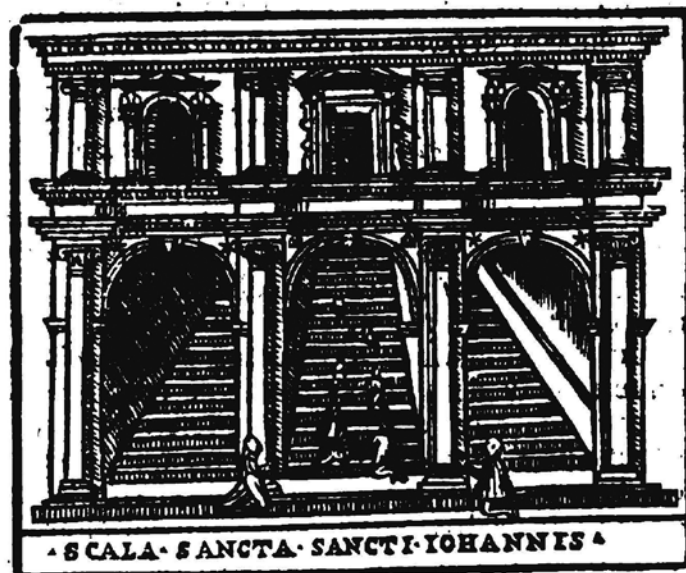


Fig. 61. Scala Santa de San Giovanni Laterano. Fuente: Fellini da Cremona (1610).



Fig. 62. Scala Santa de San Giovanni Laterano.

Fig. 63. *Via Crucis* de Nossa Senhora dos Remedios. Lamego.



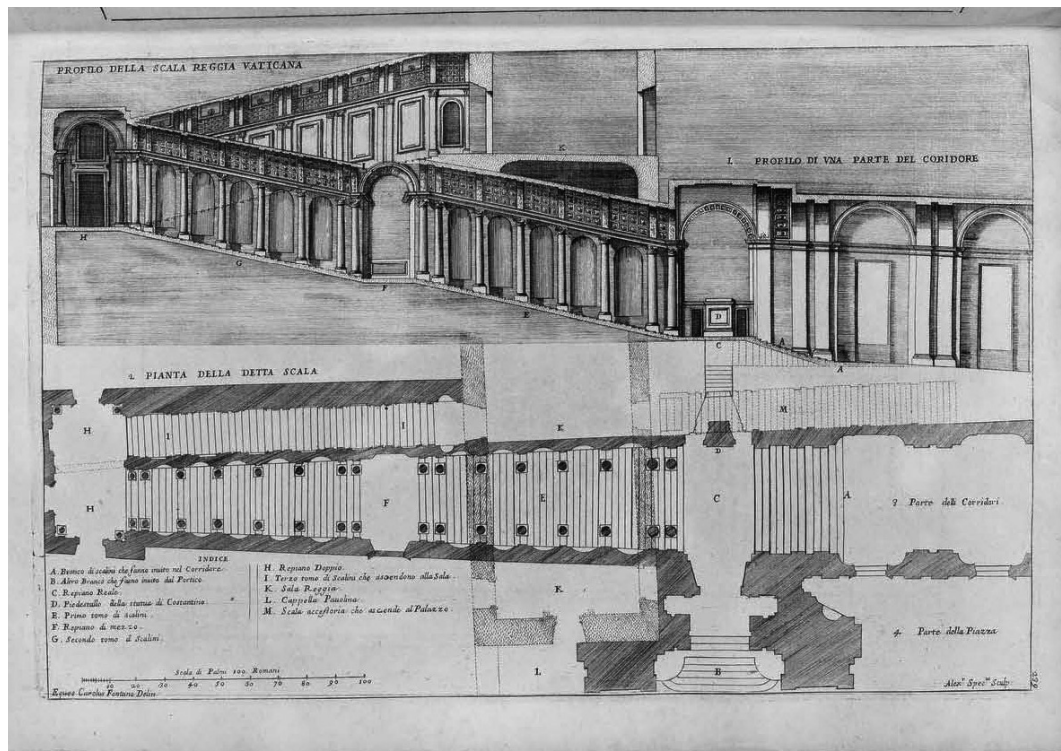


Fig. 64. Scala Regia. San Pedro del Vaticano. Fuente: Fontana (1694).

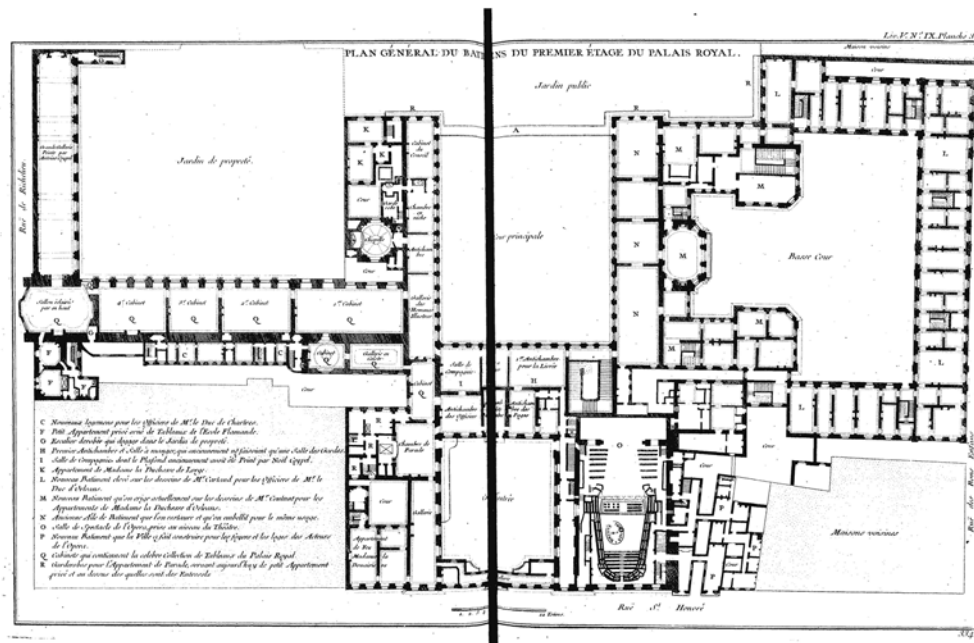


Fig. 65. Palais Royal. Fuente: Blondel (1754).

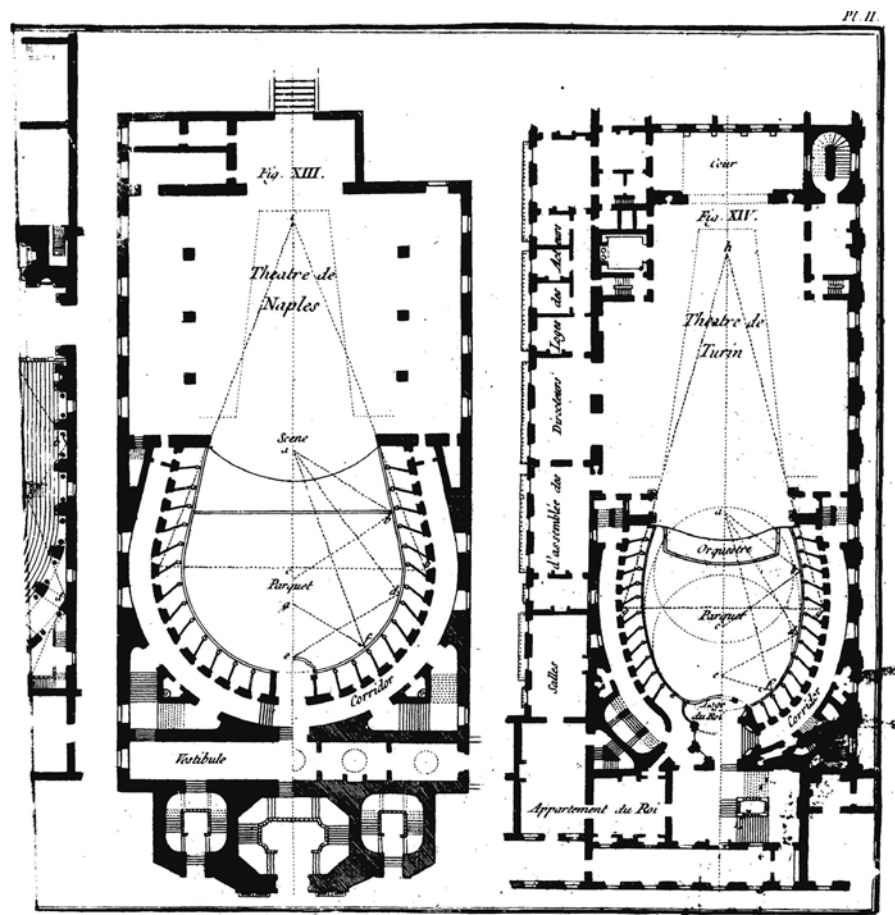


Fig. 66. Planta de los teatros de Nápoles y Turín. Fuente: Patte (1782).



Fig. 67. Vista del palacio de Liechtenstein. (Bellotto, 1760). Fuente: Web Gallery of Art.

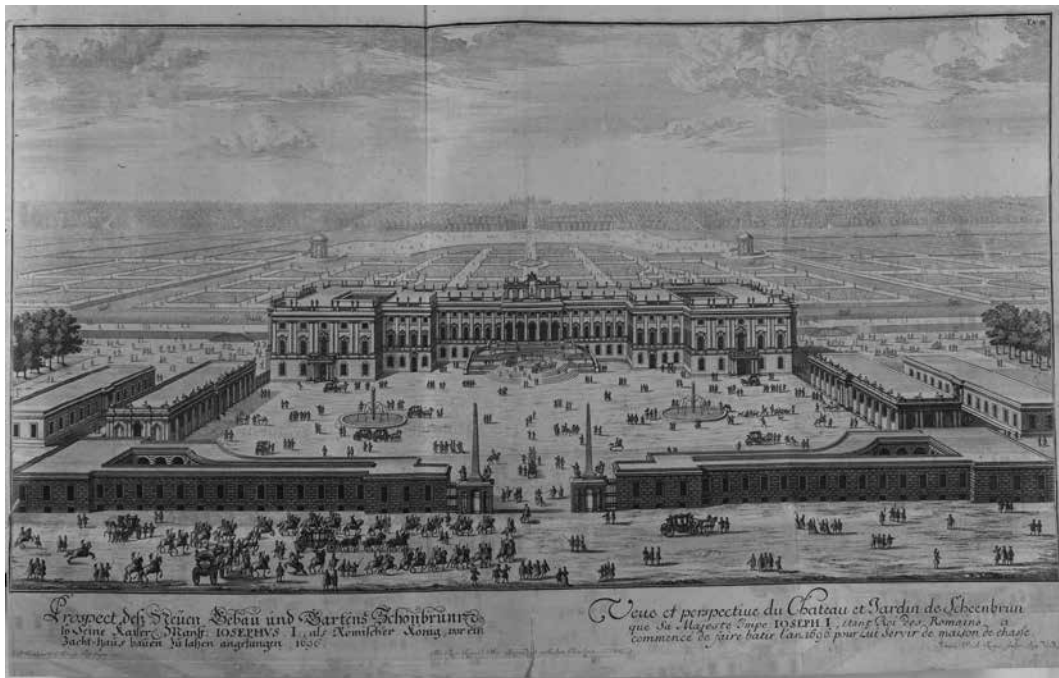


Fig. 68. Palacio de Schönbrunn. Fuente: Von Erlach (1725).



Fig. 69. Escaleras del jardín del Palacio Real de Queluz.

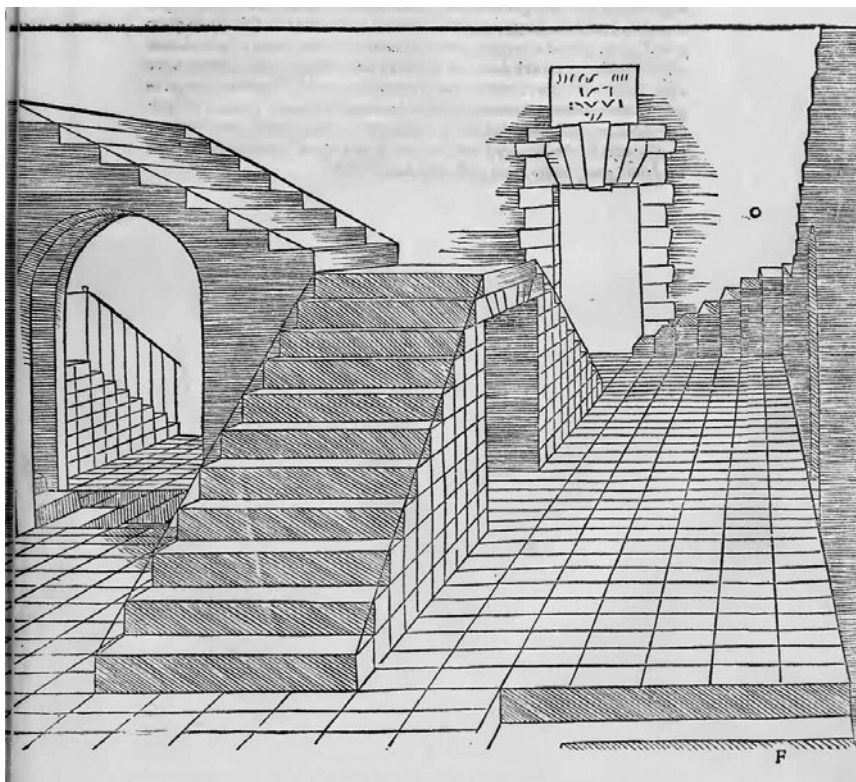


Fig. 70. Ejercicio de escalera. Fuente: Serlio (1545).

3.1.2.2. La escalera como ejercicio de perspectiva y geometría

“Entre las muchas cosas que se pueden meter en perspectiva, ninguna entra mejor por el ojo que la escalera”⁸⁸.

A. Pozzo.

La escalera es un elemento paradójico porque, como ya se ha visto, se puede abordar desde diferentes perspectivas; de la misma manera que —como ya señaló en Padre Pozzo— el ejercicio de la Perspectiva encuentra una de sus mejores demostraciones en la representación de la escalera (Fig. 71). De este modo, y continuando con esa línea de escaleras sobre el papel, es decir, como proyectos que aún no cobraron forma real, se puede recurrir a otro tipo de documentos que confirman como otra de las principales características de la escalera es la capacidad que tiene para crear profundidad sobre el plano bidimensional. Hasta ahora se han analizado fundamentalmente dos de los principales aspectos de las escaleras: el espacio en el que se solían situar y las formas más habituales, pero de momento solo a través de una serie de recopilatorios de edificios, ya que a menudo estas selecciones presentaban las plantas —y ocasionalmente alguna sección— que permitían analizar la distribución interior de los edificios.

Lo que sucede en paralelo a esta actividad, es que también surgen las primeras investigaciones realizadas por algunos científicos del siglo XV, que tomaron como excusa este elemento para construir con él los primeros ejercicios de perspectiva dentro del plano pictórico, creando tridimensionalidad donde no la había, y potenciando con ello los más bellos efectos ilusionistas a través de técnicas ópticas, como la del trampantojo. Al amparo de estas investigaciones, que en primera instancia son puro ejercicio matemático, surge otro modo de estudiar la escalera. Acompañadas en muchas ocasiones de otros elementos arquitectónicos que animan la escena, lo más interesante de estas representaciones es que —probablemente sin pretenderlo— se están aportando los primeros modelos de escalera monumental que, al mismo tiempo, eran los que se estaban presentando a través de las nuevas obras realizadas en los grandes conjuntos arquitectónicos. Este proceso permite apreciar y valorar hasta qué punto la escalera comienza a ser un elemento decisivo para el resto del edificio, a tenor de lo que se pone de manifiesto a través de la situación del elemento respecto al resto de estancias del inmueble; así como del análisis de las dimensiones que esta debe alcanzar en el espacio para el que está pensada. Un espacio que por lo general es exterior y que, en cierta manera trae al recuerdo lo que siglos después realizó Piranesi en algunos de sus *Caprichos*.

⁸⁸ POZZO (1711, Bb2, figs. 111-113).

La vieja percepción espacial de la Baja Edad Media era aquella que se entiende a la perfección al estudiar la obra de Giotto. Las arquitecturas que enmarcaban sus escenarios son el resultado de la ausencia de un estudio científico riguroso sobre el espacio; una situación que se modificará a lo largo del siglo XV, a partir de los estudios de una serie de arquitectos y dibujantes italianos, entre los que destacan Filippo Brunelleschi⁸⁹ o de Piero della Francesca⁹⁰ y su escuela, a través de sus dibujos de perspectiva⁹¹, teniendo en cuenta que esta es una disciplina complementaria al arte. De esta manera, si se contrastan dos obras como son la que se inscribe dentro del ciclo de pinturas diseñadas para San Francisco de Asís por Giotto *Renuncia a los bienes mundanos* (1297-1299) (Fig. 72); y los *Desposorios* (1504) de Rafael (Fig. 73), se puede evidenciar claramente como en la segunda hay una intención estudiada por conseguir los mecanismos ópticos que generen esa perspectiva lineal, en la que tantos pintores del Renacimiento invirtieron su tiempo de trabajo. En ambos casos se muestran dos maneras de crear y entender las escaleras: en la primera simplemente interesa generar la idea del elemento; en la segunda hay una intención de hacer creer que esta es real. Los arquitectos y teóricos de la arquitectura del Renacimiento se manifestaron claramente decididos a hacer estos ejercicios matemáticos en los que las artes visuales ocupan un lugar intermedio. Sebastiano Serlio en su *Segundo Libro de Arquitectura*, a propósito del estudio de la perspectiva, recoge varios modelos de escaleras, por ser este elemento arquitectónico uno de los más adecuados para realizar este tipo de prácticas⁹². Enseña hasta un total de seis modelos. En relación al número 4, que en esencia responde a un *modelo complejo* que consta de dos *tiros* iniciales que confluyen en un *descansillo* común del que parte una última *rampa*, que en este caso se sostiene sobre un arco inferior⁹³. Este esquema debió de ser muy conocido y repetido en Francia, pues con gran probabilidad Serlio escribió su obra estando a disposición del monarca Francisco I y no cabe duda de que durante su estancia en Fontainebleau le habría dado tiempo a conocer la escalera hoy desaparecida del Patio Oval (1531-1540)⁹⁴, que responde exactamente al mismo esquema que Serlio muestra en su edición de 1545. Estos modelos de escaleras que responden, en esencia, a planteamientos rectangulares, encuentran su más bella manifestación en los miles de dibujos donde Hans Vredeman de Vries hace un estudio exhaustivo de la perspectiva y sus efectos. Lo hace constantemente, aun cuando la temática del libro no tiene necesariamente que ver con el estudio de la escalera. Así, cuando analiza los órdenes arquitectónicos intercala algún ejercicio de perspectiva y se vale para ello de otros elementos complementarios tales como pórticos, suelos y escaleras porque a través de ellos se puede potenciar ese efecto de

⁸⁹ VASARI (2010, 251-277).

⁹⁰ VASARI (2010, 300-305).

⁹¹ DAMISCH (1997).

⁹² *Vid.* nota a pie nº 24 del presente capítulo (p. 89).

⁹³ Se trata del modelo complejo de doble escalera de escuadra contraída (MODALIDAD B).

⁹⁴ Según Blunt, Rosso pudo influir de alguna manera en el diseño de la escalera principal exterior del Patio Oval, aunque la tradición marca a Le Breton como su principal autor. BLUNT (1977, 59).

profundidad espacial⁹⁵. Como anécdota, en la presentación que hace sobre el orden compuesto muestra el mismo tipo serliano de escalera compuesta con arco (Fig. 74). De hecho este esquema fue constantemente practicado por de Vries, hasta el punto de llevarlas del grabado a la pintura, en imágenes como *Paisaje arquitectónico* (s/f) (Fig. 75) en el que el marco principal sobre el que se desarrolla la acción es un enorme arco que forma parte de una escalera por la que suben y bajan varios personajes. De hecho, sus ejercicios con la escalera se multiplican hasta alcanzar un elevado número de obras en las que plantea distintos modelos —por lo habitual todos ellos exteriores— que forman parte de patios o logias adornadas con galerías. Quizá la más interesante de todas estas obras sea la *Perspectiva, id est, ars celeberrima inspicientis aut transpicientis oculorum aciei en pariete*, porque ella manifiesta claramente como escalera y líneas de fuga son un solo elemento al servicio de las artes y de quien las estudia⁹⁶. En esta selección se presentan modelos rectangulares que son los que luego adoptará en obras como *La Perspectiva de Leyden* (1604) que constituyen el punto de partida para muchas otras obras que darán un sentido y continuidad a la evolución de la historia de la escalera; una consonancia entre teoría matemática, pintura y arquitectura. Pero este modelo de escalera ya fue aplicado años antes en la escena de *Lázaro ante el palacio de un hombre rico* (1560?) (Fig. 76). Y así esta herencia se recoge nuevamente dos siglos después en la obra de B. Belloto, *New Marquet Square in Dresden* (1750) donde nuevamente se juega con un tipo de *escalera complejo*⁹⁷, de tradición clásica, aunque en este caso la influencia de la obra de Vredeman de Vries, sometida a un estudio matemático, aquí queda difuminada por la apertura de líneas en varias direcciones; es una escena abierta, mucho menos contenida; y como resultado final resulta mucho más natural y real, conforme a la imposición de las leyes de la perspectiva aérea.

Siguiendo con la obra de de Vries, en ella se incluye un curioso ejercicio en el que se complementan escaleras de *tramos rectos* con una peculiar presentación de la escalera *a vis* (Fig. 77). En este caso se trata del estudio de la perspectiva que genera un *husillo*. Se presenta como objeto central de una composición, en el interior de un edificio y a partir de los elementos que la configuran se crea una retícula de líneas que es la que permite entender la tridimensionalidad del conjunto. En realidad este tipo de ejercicios no es una cuestión novedosa. De hecho el estudio de los caracoles redondos fue muy del gusto de los primeros arquitectos, matemáticos y geómetras que veían en su dibujo las capacidades que esta tenía para generar espacio tridimensional. Desde bien pronto, en los inicios del siglo XVI, Jean Cousin experimenta todas estas posibilidades, que quedan sobradamente demostradas a partir de la presentación de una escalera circular de la cual extrae una infinidad de líneas de fuga, generadas en gran medida, gracias al movimiento circular que ofrece la escalera y

⁹⁵ VREDEMAN DE VRIES (1606, s/f).

⁹⁶ VREDEMAN DE VRIES (1604). Para un estudio más preciso sobre la obra de Hans Vredeman de Vries se recomienda la lectura de: LOMBAERDE (2005).

⁹⁷ Se refiere al modelo complejo de doble caracol cuadrado paralelo.

cada uno de los peldaños de los que se compone⁹⁸ (Fig. 78). El movimiento propiciado por estos provoca que el número de líneas se multiplique hasta tal punto que como resultado se genere una trama pluridireccional. Este tipo de imagen se vuelve a retomar años después en la obra de du Cerceau⁹⁹, donde selecciona el mismo modo de actuar que su antecesor francés. En este caso presenta cuatro modelos de escaleras *a vis*, con características distintas, con y sin *núcleo*, incluso se podría decir que integra el modelo de escalera de *Saint Gilles*, en recuerdo de un precedente inmediato: la obra de Phlibert de l'Orme¹⁰⁰.

Esta tradición francesa, se ve retomada y enriquecida en la obra de Vignola. Y esto se puede afirmar con rotundidad por sus propias declaraciones cuando dice:

“Similar a esta escalera es la que se ve en este diseño, y guardan gran similitud con muchas de Francia, entre las cuales es célebre aquella que el Rey Francisco hizo en su Palacio de Chambord, donde hay cuatro escaleras al mismo tiempo, una sobre la otra, todas abiertas. La manera de diseñar esta escalera es cosa tratada por la vía ordinaria, como enseñan Pietro del Burgo y muy particularmente Jean Cousin Francese; donde demuestran que hecha la planta, se hace un perfil de un lado, y con esto, y con la planta se encuentran todos los términos de los escalones, y comenzando desde el primero que está en el principio de las dos escaleras allí dos puntos A B se marcan, uno por detrás del otro”¹⁰¹.

No cabe duda que Vignola, posiblemente a través de la obra de Palladio, conoció algunas de las más prestigiosas obras de la arquitectura francesa. Conoce las escaleras del castillo de Chambord, pero evidentemente no las debió de ver en primera persona, porque de ser así habría corregido el error de Palladio¹⁰². Con lo cual se debe de pensar que en realidad lo que está haciendo Vignola es suscribir las palabras del arquitecto veneciano. Lo que sí parece evidente es que de alguna manera se debió de interesar por determinadas obras, anteriores a la suya, que ahondaban en el estudio de la perspectiva. Y en este caso, nuevamente se delata porque de alguna manera debió de entrar en contacto con la obra de Jean Cousin, pues él mismo deja constancia por escrito del estudio de este francés y de otro arquitecto llamado Pietro dal Borgo¹⁰³.

Vignola, en sus lecciones sobre perspectiva, concluye el libro con la presentación de unos modelos de escalera, concretamente dos que además responden nuevamente a un esquema de caracol

⁹⁸ COUSIN (1560).

⁹⁹ CERCEAU (1576b).

¹⁰⁰ L'ORME (1567).

¹⁰¹ VIGNOLA (1583, 144).

¹⁰² No existe constancia de que Vignola viajara a Francia, como sucedió con otros artistas italianos. Vasari no lo recoge en su diccionario de artistas pese a que ambos pertenecían a una misma generación de artistas y trabajaron de manera conjunta en las obras de Villa Julia. De todas maneras la trayectoria profesional de Vignola fue ampliamente estudiada y todo parece apuntar a que nunca debió de marchar fuera de Italia.

¹⁰³ Según se indica en la presentación de las *Dos Reglas de la Perspectiva*, Pietro dal Borgo es el nombre bajo el que se identifica a Pietro Cataneo. Al respecto *vid.* CATANEO (1554).

circular, sobre los que este italiano cuenta: “he querido expedir las dos reglas así como son, por no hacer menos deseables a los estudiosos, y reservar lo restante para otra ocasión más oportuna y, aquí finalizar, con la ayuda única de dos ejemplos de la escalera de caracol dobles”¹⁰⁴. Inmediatamente sorprende que aborde exclusivamente dos tipos de escalera de *doble revolución*. El primero de ellos responde al esquema que Leonardo da Vinci y Dominique de Cortone (1519-1539) practicaron para la escalera del castillo de Chambord¹⁰⁵, pero que posiblemente tuvieran un coetáneo italiano en el de las escaleras diseñadas por Antonio da Sangallo para el Pozzo di Orvieto, construido por orden del papa Clemente VII, tras los acontecimientos del Saco de Roma (1527). Al respecto dice:

“De las cuales la primera es la señalada con Z, y es similar a la del Pozzo di Orvieto, excepto que esta está hecha con escalones, y aquella no, cavada en un tufo por vía de escapelo. De este tipo de escalera veremos los ejemplos enseñados por los antiguos y de las escaleras cerradas que giran en torno a una columna, y aquellas abiertas que son muy cómodas en el medio de los edificios, donde no se pudo tener luz de un lado, y aquí necesita que incida desde arriba, como hizo Buonarroti en las cuatro escaleras que hizo en la fábrica de San Pedro, en las cuales la apertura desde arriba las hace luminosísimas. Algo similar se vio antiguamente aquí en Roma en el Pórtico de Pompeyo. Pero de esta escalera doble no se ha encontrado modelo alguno en la antigüedad, no es menos cómoda. Se pueden hacer en el mismo sitio dos, tres o cuatro escaleras, una sobre la otra, que dan acceso a varios apartamentos de un palacio, sin que una confluya en la otra; y si se hacen del todo abiertas, se verán todas, y andando se razonarán, no se podrán tocar, y cada uno llegará a su apartamento particular”¹⁰⁶.

Compara las escaleras de Chambord con las de Orvieto y una de las principales diferencias entre ambas es que la italiana está creada dentro de un foso, es decir, está pensada para descender y por tanto hubo que excavar para hacer un vacío: es una escalera que se configura por extracción de masa. Nada que ver con el modelo de Chambord donde la escalera es un volumen que se crea por adición, para subir, como viene siendo habitual en cualquier edificio. Un mismo modelo es válido para dos situaciones distintas, con la salvedad de que en el modelo de Sangallo sea necesaria la participación de un ingeniero. Además menciona la capacidad de integración de la luz en este modelo, un aspecto muy importante al que la arquitectura de la Antigüedad, con sus modelos circulares no supo dar respuesta, como parece que afirma Vignola al hablar del ya conocido Pórtico de Pompeyo, del que años antes ya había tratado Serlio en su *Tercer Libro*. Las posibilidades que ofrece este tipo son numerosas, empezando porque al poder variar el número de *espirales* que se pueden crear, permiten un mejor discurso del interior del edificio. Así lo había pensado el Papa Clemente VII, según relata Giorgio Vasari al hablar de Antonio da Sangallo y de su participación en las obras del pozo:

¹⁰⁴ VIGNOLA (1583, 143).

¹⁰⁵ GUILLAUME (1968).

¹⁰⁶ VIGNOLA (1583, 143).

“Por aquel entonces, la fuga provocada por el saqueo de Roma provocó que el Papa marchase a su propiedad de Orvieto, donde la corte sufría escasez de agua. Debido a ello al Papa se le ocurrió murar con piedras un pozo en esa ciudad [el de San Patricio], con un ancho de 35 brazos y dos escaleras en forma de caracol entalladas en la roca una encima de la otra, siguiendo el movimiento circular del pozo, y que se bajase hasta el fondo por dos escaleras dobles de caracol de la siguiente manera: que los animales que iban a por agua, entrando por una puerta, llegasen hasta el fondo a través de la escalera de caracol de bajada y, una vez en el puente donde se carga el agua, no tuvieran necesidad de volver atrás y pudiesen pasar al otro cuerpo de la escalera que rodea la de bajada. De esta manera subían por una puerta diferente y contraria a la primera y salían del pozo. Se trataba de una obra muy ingeniosa de capricho y maravillosa belleza, que fue concluida casi del todo antes de la muerte de Clemente. Posteriormente el Papa Pablo ordenó que se terminase la boca de este pozo, pero no como había dispuesto Clemente. Ciertamente los antiguos no hicieron nunca un edificio similar a este ni en cuanto a industria ni en cuanto a artificio, con el pozo en el medio y con dos ventanas que dan luz hasta el fondo a esas dos escaleras, las cuales suben y bajan en círculo hasta el final”¹⁰⁷.

Las ilustraciones de su texto son dos imágenes de secciones de este modelo. Se trata, por tanto, de uno de los primeros ejercicios teóricos que incluyen un alzado —al margen de la errónea imagen propuesta por Palladio¹⁰⁸ sobre la escalera de Chambord, y de los ejercicios de du Cerceau y Cousin que se puede localizar en la historia de la literatura arquitectónica. En realidad, como ya se ha dicho, este tipo de escalera ya existía, ya se había construido, pero apenas había sido estudiada y proyectada sobre el papel¹⁰⁹. En este sentido supone una novedad porque con su obra, a través de sus dibujos, muchos de los grandes maestros de arquitectura o de cantería, pudieron tener acceso y comprensión a este tipo de escalera.

El segundo de los dibujos que propone Vignola, consiste en una solución similar a la anterior, pero doblemente virtuosa y con menor proyección, ya que en este caso se prescinde de un apoyo central, exonerando al *cañón* de la escalera de la carga pesada del conjunto de escalones, que ahora flotan en el aire, suspendidos unos sobre los otros y con la ayuda del apoyo del muro lateral. Dice Vignola:

“El diseño X es abierto y se sostiene sin tener en el medio ningún pilar, y estando los escalones integrados en el muro, y sostenidos el uno sobre el otro, y los mismos escalones forman la vuelta de la escalera, lo cual conforma una bella y elevada escalera. En la fábrica de San Pedro,

¹⁰⁷ VASARI (2010, 697-698).

¹⁰⁸ Hay que señalar que, al igual que sucedió con Vignola, Vasari no recoge la actividad artística de Andrea Palladio, lo que habría sido un interesante testimonio documental de época.

¹⁰⁹ Como se verá más adelante cuando se analicen los tratados de cantería, este modelo fue ampliamente estudiado y detallado por arquitectos españoles, como Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda en España, fuertemente ligados a la técnica del corte de la piedra y su estudio.

que va de arriba abajo, con escalones de travertino. Iacopo della Porta es el prestigioso arquitecto de esta fábrica”¹¹⁰.

Retomando de nuevo a otro de los grandes arquitectos italianos que trabajaron sobre el estudio de la perspectiva, Serlio también muestra en su obra un sencillo ejemplo de escalera en perspectiva, que responde a un planteamiento piramidal, ya que se trata de una sucesión de peldaños que reducen su tamaño de manera consecutiva, según se va subiendo en altura. Este tipo de escalera¹¹¹ que fue especialmente empleado en algunas entradas de edificios nobles, se puede apreciar en una obra anterior a la de Serlio. En 1505, Jean Pelerin, apodado ‘Viator’, en una serie de planchas que ilustran su obra, presenta la imagen de una escalera en perspectiva que da acceso al interior un templo¹¹² (Fig. 79). La obra, revolucionaria en la temática en tanto en cuanto hace un estudio de la perspectiva a partir de obras de arte, constituye el punto de partida para otros estudios como los de Serlio¹¹³.

Son muchos los teóricos que combinaron el estudio de las matemáticas, la óptica, la geometría aplicadas al ámbito de la arquitectura, pero quizás una de las más bellas aportaciones sea la del Padre Pozzo¹¹⁴. Su análisis de la perspectiva llevada a cúpulas constituye uno de sus mayores logros en el estudio de la materia. Sin embargo, el Padre Pozzo también practicó el ejercicio de esta materia empleando la escalera como un recurso muy apropiado para tal fin. Y lo hizo de dos formas: por un lado estudiando de manera individual el elemento en sí, como muchos otros arquitectos ya lo habían hecho antes, con el fin de comprobar todas las posibilidades y recursos que generaba; y en otras ocasiones lleva la escalera a un contexto más amplio, como parte de un conjunto arquitectónico o urbanístico. En relación al primer tipo él mismo ofrece una explicación perfecta en el comentario a la figura nº 111:

“No quiero por tanto acabar este libro, sin ver algún modelo, en particular este, y en las dos figuras siguientes, las cuales he hecho aposta para confirmar lo que os estoy diciendo: de tal modo que dibujándola y diseñándola con la justa regla e inteligencia del claroscuro, siempre tendrán el efecto, que os he dicho. En esta primera figura me he acomodado al genio de los pintores, en la segunda y tercera al genio de los arquitectos, pudiendo estos y aquellos servir, si

¹¹⁰ VIGNOLA (1583, 144).

¹¹¹ Modelo compuesto de tramos simétricos convergentes.

¹¹² PÉLERIN (1505).

¹¹³ Desconozco si Serlio llegó a conocer la obra de ‘Viator’.

¹¹⁴ Existen numerosas ediciones de esta obra, que ponen de manifiesto el interés que presentaba para muchos estudios de la arquitectura. Son fabulosos sus ejercicios sobre proyecciones de espacios porticados, la disposición espacial de determinados elementos tales como columnas o capiteles, temples o cúpulas. Todo esto se puede ver en el primer volumen de su obra. Para el presente estudio he trabajado con la edición de 1719 que se conserva en la BUSC, con ex libris del arquitecto ingeniero Agustín de Betancourt y Molina POZZO (1719).

no en todo, al menos despertar la fantasía en ocasión de hacer diseños similares, o de pinturas”¹¹⁵.

Por otro lado la figura número 113 se presenta como un alarde virtuoso de proyección de escaleras que adquieren distintas formas y tamaños capaces de hacer creer al ojo de quien las ve esa sensación tridimensional que genera en la obra (Fig. 80).

Pero lo más habitual en la obra de Andrea del Pozzo es que las escaleras aparezcan integradas al amparo fachadas de iglesias, altares o formando parte de destacados conjuntos escenográficos. Se podría decir que esta última línea de trabajo es la que se mantiene en la obra de Giuseppe Galli Bibiena¹¹⁶. En su obra, lo que se presenta ya no es un estudio individual de la escalera, sino que esta se encuentra inmersa en la grandilocuencia que generan sus escenografías. Los interiores de templos y palacios son el marco donde se desarrollan los más ricos repertorios de escalera monumental. Estos interiores de Bibiena, que él presenta como ejercicios de perspectiva quizá deban de entenderse como un punto intermedio entre las prácticas de perspectiva de del Pozzo y las vistas prerrománticas de Piranesi, estando quizás más próximo a los trabajos de este último. Galli Bibiena forma parte de una familia de artistas que estuvieron presentes en varios países europeos donde fundamentalmente desarrollaron su actividad en pintura y arquitectura. Destacaron por sus grandes habilidades en la creación de las más suntuosas escenografías, en las que la arquitectura servía de inspiración a la pintura. Ferdinando, que era el padre de Giuseppe, fue elegido como arquitecto del Duque de Parma en 1687 y su actividad se centró en la creación de repertorios escenográficos cuyo destino fue principalmente Teatro Ducal. Dentro de este contexto se puede entender la formación de Giuseppe, viajando con su padre y trabajando a su lado. Especial importancia tuvo para su carrera el que su progenitor fuera acogido en la corte de Carlos VI, pues nadie con mejor trayectoria que él para diseñar todos los decorados del teatro de Viena, donde también va a colaborar el propio Giuseppe, especialmente con motivo de los festejos del año 1717¹¹⁷. En este contexto artístico vienés, rodeado de los grandes Fischer von Erlach y Hildebrandt; Galli Bibiena observará, comprenderá y hará propio todo un repertorio de motivos decorativos, manifiesto del barroco más espectacular, en el cual la escalera es uno de los grandes protagonistas. Si al contexto en el que vive se une su talento especial para el dibujo, se pueden comprender los fabulosos grabados que dejó recogidos en su libro, dedicado a su gran mecenas muerto en el mismo año de 1740 en que su obra sale de la imprenta. En realidad esta obra, por la temática que presenta y la forma en que la presenta, podría decirse que constituye una fusión de dos conceptos ya analizados. Realmente, por lo que se extrae del título el cometido principal es mostrar una serie de perspectivas arquitectónicas, en forma de escenografías.

¹¹⁵ POZZO (1711, figs. 111-113). *Vid.* Nota a pie nº 88 del presente capítulo (p. 133).

¹¹⁶ GALLI BIBIENA (1740).

¹¹⁷ EVERS et ALT. (2003, 156-158).

Esto mismo es lo que había hecho Vredeman de Vries, aunque de una manera más comedida, sin todo el aderezo y pompa fastuosa que genera el Barroco en la obra de Bibiena. Además en el caso del italiano, quizá ya no exista ese rigor científico que sí se evidenciaba en la obra del flamenco, que en el fondo era la consecuencia directa de ese afán humanista del siglo XVI que también se evidenciaba en las obras de Cousin, du Cerceau, Alberti, Leonardo o Juan de Arfe entre muchos otros. Bibiena propone unos escenarios donde, aquellas líneas que justificaban la creación de la perspectiva en las obras del Renacimiento, aquí desaparecen en su totalidad. No interesa ya enseñar a construir perspectiva porque esa lección ya estaba enseñada y debía de haber sido aprendida por toda una generación intermedia entre Vredeman de Vries y Galli Bibiena. Ahora interesa mostrar los efectos más bellos, más barrocos, más adornados que las representaciones generadas y asimiladas por el perfecto uso de la perspectiva, se pueden aplicar a los escenarios de los grandes teatros que comienzan a surgir por aquellos tiempos. Y sin embargo, un análisis detenido de la obra de Bibiena podría evidenciar hasta qué punto los conocimientos de Vredeman de Vries pudieron haber influido en su manera de entender algunos escenarios, sobre todos de carácter interior. Si se observan los primeros grabados con los que se inicia su obra (Fig. 81), vemos como en medio de una gran logia se desarrolla un extraordinario conjunto de escaleras compuestas que, en el fondo no dejan de evocar a aquellas que siglos atrás había presentado Vredeman de Vries en su escena de *El pobre Lázaro ante el palacio del hombre rico* (Rijksmuseum Amsterdam, 1590) y que responden a aquel esquema también presentado por Serlio en su libro de *Perspectiva*. Es, en definitiva el modelo presentado en Fontainebleau, que dos siglos después sigue estando presente en los más bellos repertorios de arquitectura.

Precisamente el hecho de hablar de ‘repertorio’ y que, frente a lo que era habitual en otros cursos de perspectiva, no se emplee texto para la explicación de cómo crear esos espacios tridimensionales, es lo que permite entender a la obra de Galli Bibiena como un compendio de modelos que se aproximan a los recopilatorios de vistas, en los que por aquel entonces Piranesi comenzaba a trabajar en Roma. De hecho, algunas de las imágenes que presenta Bibiena, se aproximan de una manera muy evidente a aquellos dibujos conservados en la Biblioteca Nacional Española, firmados por Filippo Juvarra, destacando aquel que lleva por título *Fantasia arquitectónica con un templo dedicado a las artes* (1705). De este modo se puede comprobar cómo la imagen número 28 presenta un escenario centrado por un templo circular y enmarcado por una serie de arquitecturas que remiten a los tiempos gloriosos de Roma; si bien es cierto que se impone el predominio de la influencia barroca que en ocasiones se impuso sobre los monumentos de la Antigüedad romana, como sucedió con el Panteón de Agripa, cristianizado por la remodelación de Bernini que incluía dos torres que flanqueaban el frontón principal, hoy destruidas, pero de las que se conserva su recuerdo a través de algunos dibujos de Piranesi. En esencia se están compartiendo repertorios, construyendo ejercicios

que toman como pretexto los recursos que ofrece la arquitectura de Roma, aun cuando esta no se corresponda exactamente con la realidad.

El empleo de la escalera en la obra de Bibiena de alguna manera podría justificar gran parte de la de Piranesi. Esto se entiende perfectamente viendo escenas como la que presenta la lámina número 3, en donde un arco inicial es el marco que abre paso a un despliegue infinito de escaleras que se encargan —junto con las propias galerías— de romper esa bidimensionalidad del plano. La escalera es el elemento que marca las diagonales y destruye el plano del papel para realmente dar la sensación de que realmente hay espacio detrás de ese arco inicial. En el fondo es la idea de la ventana renacentista, un recurso que a lo largo de la historia también fue empleado por los grandes maestros holandeses, que anteponían un elemento inicial a la escena principal, recreando una realidad ficticia.

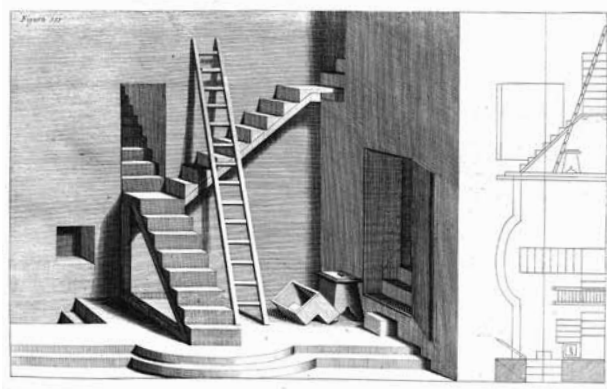


Fig. 71. Escaleras en perspectiva. Fuente: Pozzo (1737).



Fig. 72. *Renuncia a los bienes mundanos*. (Giotto, 1297-1299). Fuente: Web Gallery of Art.



Fig. 73. *Desposorios*. (Rafael, 1504). Fuente: Web Gallery of Art.

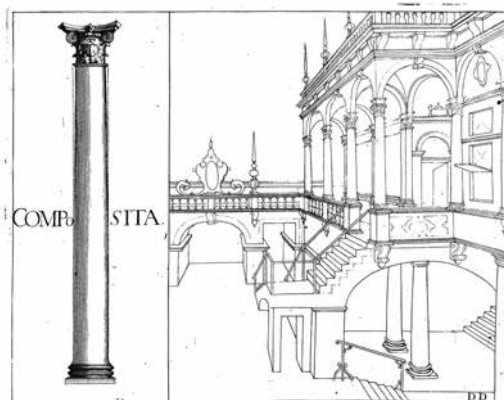


Fig. 74. Perspectiva de escalera según orden compuesto. Fuente: Vredeman de Vries. (1577).



Fig. 75. *Paisaje arquitectónico*. Vredeman de Vries. Fuente: Web Gallery of Art.



Fig. 76. *Lázaro ante el palacio de un hombre rico*. (Vredeman de Vries, 1560?). Fuente: Pinterest.

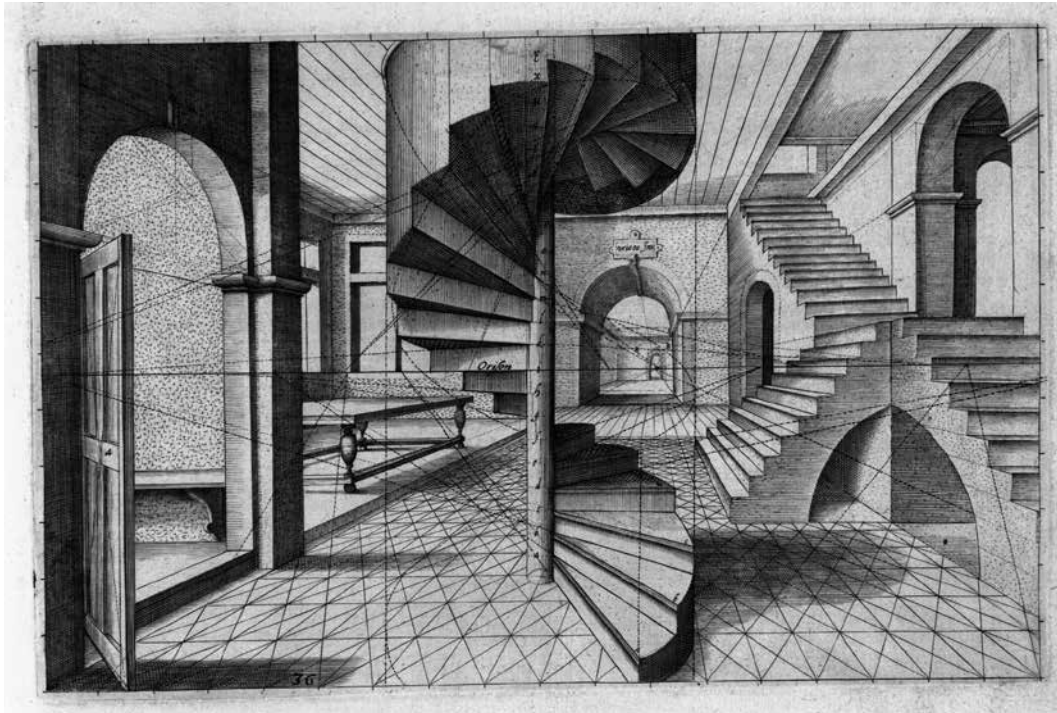


Fig. 77. Perspectivas con escalera. Fuente: Vredeman de Vries. (1604).

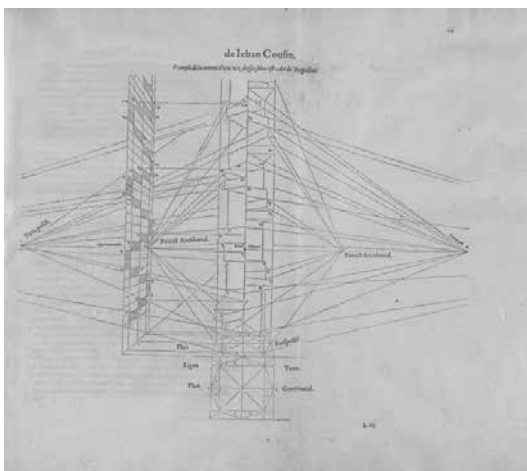


Fig. 78. Modelo de escalera de caracol y puntos de fuga. Fuente: Cousin (1560).

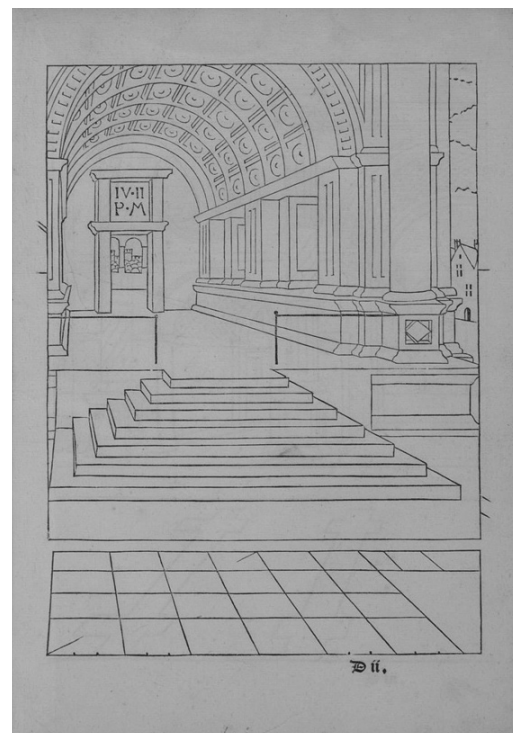


Fig. 79. Escalera. Fuente: Pèlerin (1505).

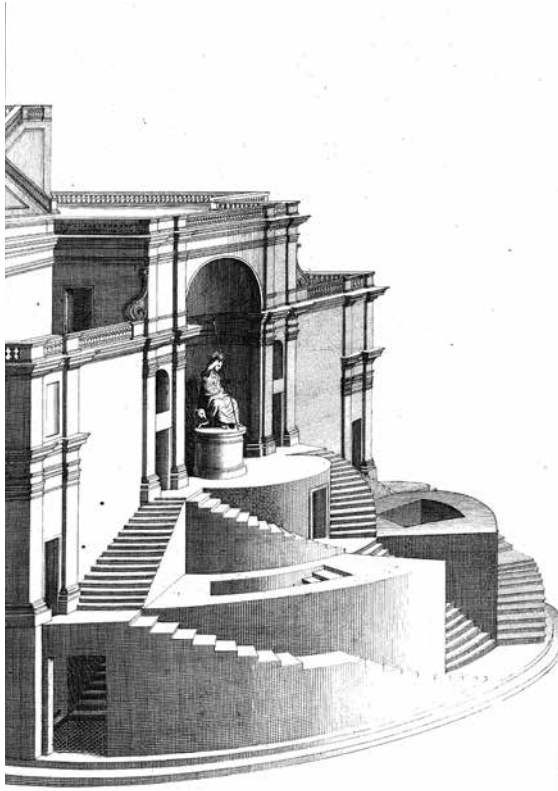


Fig. 80. Ejercicio de escaleras. Fuente: Pozzo (1737).



Fig. 81. Desarrollo de escalera interior. Fuente: Galli Bibiena (1740).

3.1.2.3. Los cursos de arquitectura

3.1.2.3.1. La conquista del espacio. En busca del lugar ideal

“Este elemento es muy difícil de colocar en las fábricas, y, por ser el más usado y común, suele pasar que para hacer más habitaciones, las estropean”.

G. Vasari¹¹⁸.

Como bien plantea Vasari en la introducción a sus *Vidas* se puede decir que el mayor problema que presentaba la construcción de las escaleras consistía en buscarle un lugar adecuado en el plano del edificio. Esto ya lo expuso Alberti en su momento y a él le siguieron otros teóricos, que desde el siglo XV —en la búsqueda de la arquitectura perfecta—, pretendían evitar que estas rompieran la comunicación de las distintas estancias del edificio. Solo así se pueden entender las escaleras exteriores de caracol que hoy se mantienen en castillos franceses como los de Chambord¹¹⁹ o en el Hôtel Jacques en Bouges; y de las que también existen ejemplos en Italia y Praga; o, cambiando de forma, las ya citadas del *Cour Ovale* y *Cour du Cheval Blanc* del castillo de Fointanebleau. Fueron muchos los que defendieron su uso en las primeras décadas del siglo XV, y su construcción perduró hasta bien avanzado el siglo XVI. Sin embargo, esta solución de escalera no suponía una novedad respecto a modelos medievales ya que aún se conservan interesantes testimonios como las escaleras del castillo de Saumur (1367-1376). Pero lo cierto es que la arquitectura de la Edad Media fue muy discreta en el empleo de estos elementos y lo más habitual fue que no se apreciaran ni desde el exterior ni en el interior. Por ello, este primer modelo fue aceptado en los albores del siglo XVI, dado que con ello no se interrumpía el discurso de las estancias interiores. Como solución deudora del pasado medieval que era, no resulta extraño que en el siglo XIX Viollet-le-Duc alabase lo ingenioso de su construcción con motivo de la explicación en la construcción de escaleras exteriores, diciendo lo siguiente:

“Aunque hoy en día no se hacen muchos tipos de estas escaleras, hay que reconocer que ellas resultan muy cómodas, no molestan para nada las disposiciones interiores y no cortan las construcciones de lo alto a lo bajo interceptando así las comunicaciones principales”¹²⁰.

Viollet compartía con los arquitectos del pasado esa colocación de la escalera en la parte exterior de la casa, porque ello significaba dejar libre el interior y no plantear más problemas a la disposición de las dependencias de la casa. Lo mismo había sucedido con Blondel, siglos antes, cuando habla de las facilidades que presentaban las escaleras exteriores, situadas en torres separadas y fácilmente

¹¹⁸ VASARI (2010, 59)

¹¹⁹ Nos referimos a las que están en los ángulos de los patios, no a las principales.

¹²⁰ VIOLLET-LE-DUC (1861, 288)

localizables. Sin embargo, no tardó mucho en reconocer que: “esta disposición que desfigura notablemente la bella ordenanza del edificio, la cual interrumpe la simetría exterior”¹²¹.

Especialmente significativa resulta la parte en la que Viollet dice: “no cortan las construcciones de lo alto a lo bajo interceptando así las comunicaciones principales”. Esta idea tiene sus orígenes en Alberti porque él ya había planteado la cuestión de que la escalera —como ‘obstáculo’ que se consideraba— precisaba de un lugar específico, que no molestara. No obstante, un dato significativo es que reconoce un posible valor de utilidad en la escalera ya que le concede una libertad de espacio para su desarrollo. La selección de este espacio concreto no era un capricho del arquitecto sino que tiene un sentido práctico al ser íntegramente ocupado por la escalera, pues esta necesita tres huecos que se corresponderían con la entrada donde están las puertas de acceso a la escalera y estancias superiores; las ventanas que serán las que iluminen y den visibilidad; y el propio hueco vertical donde se integra la caja de la escalera y que va desde el suelo hasta el techo¹²². Esta idea se mantiene hasta Viollet, siendo objeto de reflexión de otros teóricos del siglo XVIII como Benito Bails en España¹²³. Lo que hace Bails es remitir a Palladio añadiendo una serie de aspectos a lo ya dicho por Alberti. Palladio en cuanto la puerta de entrada decía que:

“Quanto es mas pública á los que entran en casa, tanto mas merece ser alabada; y gustará mucho si estuviere en lugar adonde antes que se llegue se vea la mas hermosa parte de la casa, porque por pequeña que fuere la casa, parecerá muy grande, con que sea fácil y manifiesta de hallarla”¹²⁴.

Alberti apenas se limitaba a hacer una enumeración de los elementos. Palladio da una serie de pistas que ya hablan de un interés por destacar este elemento y la idea de que si entre la puerta y la escalera se sitúa la: “parte más hermosa”¹²⁵ se le dará un mayor empaque e importancia.

A su vez, cuando Palladio habla de la tercera de las aberturas ya no se refiere al hueco de la escalera en sí, si no al vano que da acceso al piso superior del que dice: “Este nos debe conducir a lugares amplios, bellos y decorados”¹²⁶. El arquitecto italiano estaba dando la pista para la configuración de los grandiosos palacios que se construyeron en Europa a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Todavía

¹²¹ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, 687).

¹²² ALBERTI (1991, libro I, cap. XIII, 91).

¹²³ Benito Bails se debe encajar en el contexto español de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por tanto será uno de los encargados de imponer las normas neoclásicas que caracterizarán las directrices de esta Academia. Parte de su labor consistió en la traducción parcial, con algunos comentarios, del tratadista francés Jacques-Francois Blondel y su *Curso de Arquitectura* (1771-1777), especie de manual para el arquitecto que consta de seis volúmenes de teoría y tres con imágenes de grandes edificaciones francesas.

¹²⁴ BAILS (1783, I parte, 71). Se puede destacar también la edición comentada en dos volúmenes de Pedro Navascués Palacio, sobre la segunda edición de esta misma obra, realiza con correcciones del autor en 1796. BAILS (1983).

¹²⁵ Deducimos que se refiere al vestíbulo, como sucederá con los arquitectos posteriores.

¹²⁶ PALLADIO (1991, libro I, cap. XXVIII, 135).

no explicita cuáles son esos ‘lugares’, pero tanto el modelo francés como el italiano se encargarán de configurarlos a lo largo de estos siglos.

Las grandes salas, gabinetes y dependencias reales que se disponen de forma encadenada y que tienen su conexión con el piso de abajo a través de estas escaleras constituyen el ejemplo. Boffrand aportó un amplio elenco de palacios franceses con destacadas escaleras, a menudo situadas tras el patio principal, parte fundamental en la configuración del palacio francés. Como ejemplo podría citarse el del palacio de Montmorancy, donde la escalera ligeramente lateralizada respecto al eje del patio oval da acceso en el primer piso a un amplio vestíbulo superior que conecta con un gran salón y a partir de ahí con el resto de dependencias reales¹²⁷. No sucederá lo mismo en el caso de las escaleras de influencia italiana, en las que se marca una jerarquización clara (Fig. 82). Estas, totalmente lateralizadas —casi aisladas—, dan acceso a una parte superior con entrada a una sala principal, a partir de la cual conecta con el resto de habitaciones, sin que exista interrupción de la escalera principal¹²⁸.

A propósito de esta, Bails recomendaba el uso de varias escaleras principales en edificios de cierta relevancia. Y lo hacía para facilitar el acceso a las múltiples estancias que se generan en el plano del palacio francés a lo largo de estos años. Frente a ellas, las escaleras secundarias o de servicio que discurrían entre los muros de las diferentes habitaciones debían de unir la mayor parte de estas y era muy importante que no perturbaran la tranquilidad de las habitaciones, para lo que recomendaba que no se situaran demasiado próximas a las *chambres* si los muros no eran muy gruesos y que se hicieran en piedra o en madera cubierta por losas de piedra, con el fin de evitar los crujidos¹²⁹.

Volviendo a Alberti hay que entender lo novedoso de su teoría de las tres aberturas planteada en una época muy temprana ya que todavía se están construyendo las escaleras exteriores referidas con anterioridad. En España este tipo de escalera proyectada no fue habitual. No sucedió así en Francia donde este nuevo concepto del lugar ideal para la escalera exterior se puede justificar —desde el punto de vista práctico— a partir de otra realidad que ya apuntaron tanto Blunt como Guillaume¹³⁰. Y es que, en Francia, a pesar de que los arquitectos italianos de la zona milanese viajan por invitación de los reyes Carlos VIII y Luis XII, a finales del siglo XV, los modelos italianos no se impusieron de una manera determinante sobre los gustos franceses. Es más, en un primer momento fue el repertorio decorativo y no las formas clásicas —como sucedió en el caso español—, de lo que se valió la arquitectura francesa en sus primeras edificaciones del siglo XVI. En esta época se construyeron edificios de nueva planta en los que todavía se apreciaba una fuerte influencia de la

¹²⁷ BOFFRAND (1745, 59).

¹²⁸ Briseux es un buen exponente de este tipo de escaleras.

¹²⁹ BAILS (1783, I parte, 73).

¹³⁰ BLUNT (1977, 59-60); GUILLAUME (1985a, 29).

tradición de las fortalezas medievales francesas: Chenonceau, Bury o el mismo Chambord, construido en época de Francisco I, ofrecen las mejores muestras del comportamiento de estos primeros castillos del siglo XVI. Por lo tanto se está trabajando con formas goticistas forradas de un lenguaje clasicista, generando así un resultado poco coherente, aunque no carente de personalidad propia y encanto auténtico.

Dentro de este proceso lento, de comprensión y asimilación de un lenguaje formal clásico que no llegará hasta más tarde y que desembocará en una tipología propia francesa, comienzan a producirse cambios importantes que afectan directamente a la situación de la escalera, pues el elemento vertical que formaba la torre, progresivamente se va a desplazar hacia el centro de la fachada, y tras esta se sitúa la escalera. Esto se produce en paralelo a los nuevos desarrollos formales y, solo así se entienden escaleras como las de Azay-le Rideau, donde la escalera de tramos rectos se esconde tras la portada principal; o poco después las escaleras del castillo de Blois en el Ala de Francisco I, aunque en este caso el desarrollo de la escalera es circular (Fig. 83). Posiblemente en este nuevo concepto de situación —que por otro lado sentará las bases de una tipología de palacio francés con patio abierto que precede a una fachada principal flanqueada por dos alas laterales, como sucederá en Vaux-le-Vicomte, en principio, poco tenga que ver la influencia italiana. Aunque, si se recuerda, esta idea de situar la escalera en el edificio de manera que no entorpezca al resto de las estancias, formaba parte de las sugerencias de Alberti y Palladio. Y, en este sentido, con gran probabilidad se podría afirmar que el modelo francés lo consigue de una manera totalmente intuitiva, no buscada¹³¹. Dice Guillaume:

“La escalera exterior se explica por razones prácticas y formales. Esta solución ofrece la ventaja de liberar todo el volumen interior y simplificar la traza del plan, y sobre todo permite crear una composición arquitectónica conforme al gusto de los comendatarios”¹³².

Hay que esperar para que en las décadas intermedias del siglo XVI los arquitectos lleguen a la conclusión de que la escalera en el exterior no solo resulta más incómoda para el acceso a los pisos —estos son los albores de la escalera entendida como un elemento necesario en el edificio— sino que también es un ‘obstáculo’ visual, dado que rompe la unidad de la fachada, en un momento en el que se buscaba un orden riguroso basado en la perspectiva euclídea y aplicado a todas las partes de la edificación.

¹³¹ Los tratados de arquitectura franceses del siglo XVI, entre los que destaca la obra de de L’Orme, son muy reducidos y aún presentan un componente técnico muy elevado, relacionándose con la tradición heredada de los libros que ilustran el arte del corte de la piedra, de tal manera que solo se dan lecciones sobre cómo construir una escalera, sin ir más lejos de esta explicación. Será a lo largo del siglo XVII cuando se sienten las bases organizadas para el análisis de la escalera como elemento integrante de la arquitectura, interviniendo en su estudio otros factores de valor fundamental para su desarrollo. Esta nueva manera de entender el estudio de la escalera ya había sido iniciado en Italia con Alberti o Palladio.

¹³² GUILLAUME (1985a, 28).

No obstante, la revolución en el concepto espacial de este elemento se vuelve a producir en el siglo XVII. Blondel había hablado de la ‘apariencia’ de una escalera en relación a la ‘comodidad’. El tema de la apariencia de la escalera es una cuestión que va a tener especial trascendencia en la tratadística ya desde épocas muy tempranas. Los hombres del mundo clásico no dieron especial importancia a su empleo y lo demostraron ya que, a pesar de ser un elemento conocido y empleado, prescindieron de su uso siempre que les fue posible. Francesco di Giorgio aporta una anécdota relativa a la sociedad romana y sus supersticiones. Dice este arquitecto que cuando los romanos construían las escaleras siempre lo hacían en el lado izquierdo de las entradas de las casas, para hacer el giro a mano derecha. Para ellos la ‘mano estanca’ era símbolo de mal augurio y proveedora de desdichas¹³³.

La realidad de la Edad Media —según los tratadistas modernos— no resulta mucho más esperanzadora ya que, como indica Briseux, los hombres del Medievo se valían de las torres de sus fortalezas para situar las escaleras¹³⁴. Viollet desmintió esta situación y lo hizo aportando una serie de ejemplos. En la entrada ‘escalera’ de su *Diccionario Razonado de la Arquitectura* explica como los accesos a las plantas nobles de los castillos —donde estaba la Sala del Trono— se hacían a través: “de largas escalinatas, o por unas rampas derechas cubiertas, pegadas o perpendiculares a estas salas”¹³⁵. En este sentido se puede decir que se siguen patrones ya vistos en la Antigüedad¹³⁶.

Con Viollet se abre una realidad desconocida, pues hasta el momento no se había hecho un repaso de lo concerniente al desarrollo de la arquitectura medieval. Los arquitectos de la Época Moderna obviaron este mundo porque buscaron nuevas formas expresivas y, en gran medida, huyeron de la realidad inmediatamente anterior. Pero también parece inevitable no reflexionar hasta qué punto Viollet no está fuertemente influido por su amor a la arquitectura medieval; y cómo ese sentimiento no le podría llevar a caer en la tentación de una idealización de los modelos medievales, de la que muchas veces se le ha tachado culpable. Sin embargo, a juzgar por la seguridad con la que habla sobre determinados ejemplos, parece que quizá si haya podido reconocer algún ejemplar —hoy desaparecido, o no— en sus viajes por el país.

Sea de una forma o de otra, lo que sí se puede decir es que Antigüedad y Edad Media no buscaron ese efecto de ‘apariencias’. No sucede así en lo concerniente a los siglos XVII, XVIII y XIX. Los grandes palacios y abadías fundados en estos momentos lo constatan. Sin embargo, es notable como la tratadística siempre aporta más instrucciones en el caso de la arquitectura civil que en el de la religiosa pues esta, con frecuencia, respondía a las pautas que dictaban sus propios maestros de

¹³³ GIORGIO MARTINI (1841, cap. II, 40). En el siglo XVIII, fuera ya de todo tipo de supersticiones, Benito Bails recomendará su construcción a mano derecha por una cuestión de predisposición natural del hombre.

¹³⁴ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 65).

¹³⁵ VIOLLET-LE-DUC (1861, 289).

¹³⁶ Recuérdense las escaleras de acceso a los templos; así como las escaleras del Templo de la Fortuna Primigenia en Palestrina.

obras, miembros de la comunidad y a menudo destacados teóricos de la arquitectura o ejercitantes de ellas, tal como es el caso del Padre Pozzo (S.I.) o de Guarino Guarini (C.R.), y de ahí que en muchas ocasiones resulte más práctico acudir a los repertorios de dibujos que se han realizado sobre abadías, iglesias o conventos, para ver el comportamiento de las escaleras en esos lugares. Tal es el caso del exhaustivo análisis que sobre Sant'Ivo alla Sapienza realiza Borromini¹³⁷. Por lo general, se habla de grandes estructuras edilicias, con un cierto componente regio o aristocrático. En este sentido, un rasgo muy significativo es que ya desde el siglo XV se está produciendo una selección o catalogación de la escalera según la clase e importancia del edificio a la que esté destinada. Es una cuestión de 'apariencia', pero también de 'conveniencia'. Decía Francesco di Giorgio que si el edificio fuera pequeño, tal como hacían los antiguos, las escaleras se situarían en el lado izquierdo; pero si el edificio fuera grande: "podrían y deberían estar dispuestas a la derecha y a la izquierda"¹³⁸, reflexión que tiene sus ecos en la tratadística del XVIII que no conformes con ello recomiendan, si es preciso, no escatimar a la hora de crear un espacio cómodo y grandioso, con el fin de evitar un bloqueo de la parte principal de entrada o vestíbulo. Dice Milizia al respecto:

"Para evitar problemas, el pabellón del medio de la casa deberá ser doble. En el medio irá la escalera. También se puede situar bien en un pabellón de la parte del gran salón, o en el ala del pequeño salón, que suelen estar en los lados del vestíbulo"¹³⁹.

En este caso Milizia está hablando de casas de cierto nivel, pero que no llegan a ser calificados de palacios, porque cuando se refiere a estos últimos no duda en admitir que:

"En los grandiosos palacios van situadas dos escaleras majestuosas: una en paralelo a la otra, cerca del ingreso y desembocan en el piso noble en un gran rellano o vestíbulo común, en medio del cual se encuentra la puerta de la sala principal, y de otros ingresos (estancias) particulares"¹⁴⁰.

Lo que está haciendo este arquitecto italiano no es más que seguir la estela de lo que unos años antes ya había manifestado Laugier¹⁴¹ evidenciándose, de esta manera, el intercambio y conocimiento de estos eruditos entre sí.

La razón de que se planteen cuestiones como doblar el pabellón de logias o disponer dos escaleras laterales, no tiene un fin exclusivamente estético, vinculado al hecho de dar una 'apariencia' a la escalera. Como ellos mismos exponen, se trata de buscar una serie de soluciones para que la escalera

¹³⁷ BORROMINI (1720).

¹³⁸ GIORGIO MARTINI (1841, cap. II, 40). Recordar el proyecto de Jacques Androuet du Cerceau y el caso de Wurzburg.

¹³⁹ MILIZIA (1825b, libro III, cap. V, 59).

¹⁴⁰ MILIZIA (1825b, libro III, cap. V, 59-60).

¹⁴¹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 201-202).

no dificulte el acceso y comunicación que debe tener el edificio —una premisa que se mantuvo a lo largo de los siglos— sin por ello restarle monumentalidad e importancia (Fig. 84). Laugier, en los mismos años, decía que la entrada de la casa tenía que ser lo mejor de ella y nada debía eclipsarla. Sin embargo, un dato que no se debe obviar, es que la teoría de la situación de la escalera va en paralelo a la de evolución en el plano del palacio¹⁴² y a la disposición de determinadas partes de la casa con las que establece un diálogo. Cuando Blondel hablaba de que la escalera ordenaba: “la distribución de las partes del edificio” lo que estaba haciendo era demostrar que la creación de una escalera no se puede concebir como un elemento independiente¹⁴³. La escalera tiene que relacionarse con una serie de estancias que, con frecuencia, son las más cercanas al visitante. Es un elemento conector y distribuidor. Y esto ya lo puso de manifiesto di Giorgio al recomendar que debían de estar situadas próximas a la sala principal y a la logia¹⁴⁴. Milizia da un paso más y habla de que si las escaleras parten de un vestíbulo inferior, deben desembocar en un gran rellano superior desde el cual se conecte con una sala central y, a partir de esta, con el resto de las estancias (Fig. 85). Este planteamiento no difiere mucho del que ya había presentado Palladio cuando hablaba de que la puerta de salida de las escaleras debía dar acceso al piso noble, donde estarían las habitaciones.

Este va a ser el esquema distributivo que se empleará con mayor frecuencia en los palacios franceses, consistente en integrar las escaleras principales —uniendo la *rez de chaussée* o planta baja con el *piano nobile* o planta noble— en el centro de un *corps de logis*, del que partían las dos alas laterales que contenían las estancias privadas. Fundamental en el caso francés es la relevancia que adquieren los patios delanteros del palacio, en conexión con los jardines en la parte trasera, pues en el centro de este eje se debían integrar las escaleras¹⁴⁵. Laugier priorizaba el patio de entrada ya que decía que a partir de este se debía configurar el resto de las dependencias. Incluso en alguna ocasión el esquema francés llega a echar mano de otros dos patios de carácter secundario (el de cocinas y el de caballerizas) que deben de estar perfectamente comunicados con el anterior, pero sin estar a la vista del miembro invitado. La necesidad de mantener este esquema obliga a idear nuevas formas de creación de escaleras, bien lateralizándolas respecto al vestíbulo de entrada; bien creando disposiciones tan originales como las que propone François Blondel y que consisten en la creación

¹⁴² BAILS (1783, tomo IX, parte I, 72). Dice este autor que el aumento de las crujías del palacio en el siglo XVIII contribuyó a la ubicación de la escalera en el lado derecho del vestíbulo, conforme a la propensión natural del hombre a dirigirse hacia esa dirección.

¹⁴³ Se verá más adelante como en ocasiones la escalera tiene que adaptarse a la disposición del edificio y al orden de sus ventanas, de forma que la escalera gira en torno a la disposición de la casa y no al revés, lo que manifiesta en todo caso el dominio del todo sobre la parte (del edificio y sus dependencias sobre la escalera en particular). Por mucho despliegue y protagonismo que tenga una escalera, esta siempre va a estar sometida al resto.

¹⁴⁴ GIORGIO MARTINI (1841, cap. II, 40).

¹⁴⁵ Durante las primeras décadas del siglo XVIII esta forma de configuración de las escaleras pasó de moda e incluso tuvo detractores, quizá como influencia del modelo italiano.

de un puente que, sosteniendo los tramos de las escaleras, no rompa ese eje que debía unir el patio con los jardines¹⁴⁶. Lo recomienda especialmente en aquellos casos carentes de espacio. Dice así:

“En los edificios sencillos y de poca profundidad, se tuvo que avanzar de una parte y de la otra un antecuerpo de la anchura de la escalera sobre cada una de las cara para encontrar bastante de largo en las rampas que se hicieron con frecuencia dobles, con el fin de dejar un pasillo entre dos para la comunicación del patio y del jardín”¹⁴⁷.

Quizás aquí esté ya el origen del doble pabellón de logias que propongan Laugier y Milizia. Un buen ejemplo de este tipo lo ofrece el Palacio Weissenstein en Pommersfelden, donde el cuerpo central que contiene las escaleras sobresale en planta, respondiendo a ese esquema que proponía Blondel (Fig. 86). Con otra distribución de rampas el Palazzo Barolo ofrece comunicación entre varias estancias en las que la escalera se convierte en un elemento intermedio a modo de puente. Lo que sí parece estar claro es que la preocupación de los franceses radicó en muchas ocasiones en cómo no obstaculizar la unión de estos dos espacios, sin necesidad de restarle importancia a la escalera. Para los ellos no había porque renunciar a hacer de la escalera una protagonista. Y siempre lo hicieron en base a la idea de que la escalera era un elemento comunicador, con muchas posibilidades. Decía Blondel en alusión a los palacios: “Se sitúa la gran escalera al medio para dar la comunicación a los dos apartamentos separados a la derecha y a la izquierda”¹⁴⁸.

En la primera mitad del siglo XVIII siguen presentes estas ideas, de tal manera que será su propio sobrino, Jacques François Blondel, quien en el texto que precede al repertorio de imágenes de su *Architecture François*, y en relación a esta cuestión plantea, claramente:

“[...] se ha reconocido que las escaleras situadas en el medio del edificio enmascaran la hilera que une el patio con los jardines. Muchos arquitectos buscan como colocarlas a la derecha o a la izquierda del edificio: A veces mismo ellos las sitúan en las alas de sus edificios, así como en el Hôtel de Belille, en el Palacio Real... Esto hace convenir, que cuando el aspecto de un edificio nos indica muchos pisos, es necesario que la escalera se preceda de un vestíbulo, más bien a la derecha que a la izquierda, porque parece que estamos predispuestos por ley natural a buscar a ese lado porque nos es más propio, sea prejuicio, sea hábito; es cierto que nuestros mejores arquitectos nos han recomendado esta situación para la escalera, como un principio invariable”¹⁴⁹.

Esta idea también queda respaldada en la obra de Briseux:

¹⁴⁶ La idea de escalera-puente tiene un origen primero en los estudios de SERLIO (1545, libro II, 55-r).

¹⁴⁷ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, 687).

¹⁴⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, p. 687).

¹⁴⁹ BLONDEL (1752a, 39).

“Muchos de los más famosos arquitectos ubicaron la escalera principal en el medio del edificio, para dar respuesta a la comunicación entre las múltiples partes del edificio, que por otra parte el fue visto en la entrada y también para que el salón, estando abierto, sirva de un punto de vista continuo para ver en el jardín, lo cual hace de él un edificio muy elegante”¹⁵⁰.

Briseux, como francés que es, alaba este tipo de construcción, pero también reconoce que en su época esta colocación resultaba desfasada; una realidad que ya había sido apreciada por Blondel¹⁵¹, quizás por una posible influencia del modelo italiano: “Pero parece que se quiere hoy rechazar su uso. Se situarán según el gusto de los italianos, las escaleras en las alas y extremidades de los edificios, dando en verdad una fila más larga”¹⁵².

Lo que proponía el modelo italiano era una descentralización de la escalera. Los italianos nunca manifestaron una especial sensibilidad por el empleo de este elemento —especialmente si se compara con el que sí tuvieron sus vecinos franceses— aunque no por ello dejaron de construir y teorizar con bellos ejemplos. Posiblemente siguiendo a sus antiguos maestros (Alberti, Palladio, Serlio), entendían que la escalera era un elemento comunicador que en ningún caso debía justificar la ruptura de la unidad de las estancias que se disponían de manera sucesiva. Por tanto, la mayor de sus ventajas sería que no interrumpiría el discurso interior, esto es, la organización del edificio. Por otro lado, si las escaleras se lateralizaban, se conseguiría ese despeje visual que permite ver la unión patio-jardín, sin ser quebrantado por un elemento intermedio.

En su tratado, Briseux lleva a la práctica este tipo de escaleras. En efecto, si se observa el modelo de casa de campo¹⁵³, la escalera ya se ha trasladado al ala derecha, donde se habilita un gran espacio rectangular que sobresale en fachada haciendo pareja con el ala izquierda (Fig. 87). En consecuencia, lo que se origina es una liberación del eje principal que une patio y jardín; y, por otro lado, un eje transversal permite la unión de las distintas estancias al estilo italiano¹⁵⁴. El siguiente paso es el que ofrece en la lámina 3 donde un pequeño vestíbulo ubicado en el lado derecho da acceso a una gran escalera¹⁵⁵. De esta forma, el cuerpo de logias queda reservado para un salón. El último paso se aprecia a través de la lámina 113, donde se presenta la planta de una casa solariega¹⁵⁶. La evolución es clara. En este caso la escalera sigue ubicada en el ala derecha, pero se retranquea por la previa introducción del vestíbulo, que ahora también se lateraliza, con lo que el eje central queda

¹⁵⁰ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 65).

¹⁵¹ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, 687). Lo pone en relación con el comercio que los franceses tienen con Italia. Sería como una especie de préstamo.

¹⁵² BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 65).

¹⁵³ BRISEUX (1743a, 96, lám. 56).

¹⁵⁴ Esto parece estar remitiendo al método racional proveniente de la Antigüedad clásica que consistía en organizar las ciudades a partir de dos rectas perpendiculares, el cardo y el decumano, a partir de las cuales se origina el resto de partes.

¹⁵⁵ BRISEUX (1743a, VI parte, cap. III, 136).

¹⁵⁶ BRISEUX (1743a, VI parte, cap. III, 137).

marcado por la sucesión axial de una antecámara y un salón. Briseux, por tanto, predica con el ejemplo. Y Jacques François Blondel también refuerza esta misma idea de la siguiente manera:

“Hay circunstancias, donde se puede pasar por encima esta regla, principalmente en relación al interior del edificio y a la exposición de sus partes, conviene situar a la derecha las estancias públicas, para disfrutar del punto de vista, que muy a menudo, en una casa de ocio, se encuentra al mismo nivel: por otro lado, se puede insistir en la necesidad de situar las escaleras como nosotros lo recomendamos, y de situarlas de manera que ellas sean visibles desde el vestíbulo, aunque nosotros conocemos ejemplos antiguos y modernos en los que parecen situarlas indiferentemente”¹⁵⁷.

Sin embargo, el caso más significativo lo protagoniza un contemporáneo suyo, detractor del modelo francés. Jean Louis de Cordemoy, alabó el hecho de que en esos momentos se desplazara la escalera a un lateral, de forma que él mismo llega a decir:

“Ya no es mucha la moda de poner las escaleras en el medio de los edificios. Yo creo que se ha tenido razón, porque ellas interrumpen el pleno paso del patio al jardín; ellas separaban en dos la vivienda, cuyas piezas no tenían mayor comunicación la una con la otra; y ellas ocupaban inútilmente la más bella entrada”¹⁵⁸.

Ya se han explicado las razones que podrían justificar la postura de este teórico del siglo XVIII —y que no solo eran una cuestión de moda, sino de creencias en los antiguos esquemas medievales, al igual que sucedió siglos después con Viollet— que encuentra en la escalera un motivo de ‘obstáculo’, reaccionando de esta manera. Incluso llega a justificar casos tan llamativos como el de Versalles, que tan solo unas décadas después Laugier criticará. Dice Cordemoy: “La gran escalera de Versalles, que es de un gusto extraordinario, pero cuyo acceso no está bien entendido”¹⁵⁹.

Cordemoy era consciente de que la solución aplicada en Versalles, que quedó recogida a la perfección en el recopilatorio de Blondel¹⁶⁰ (Fig. 88), fue objeto de críticas como las que continuaron en las décadas posteriores, especialmente las promovidas por Laugier que, como el mismo indica, llegó a proponer un proyecto de entrada para Versalles. Este francés reconoció que:

¹⁵⁷ BLONDEL (1752a, libro I, cap. III, 39).

¹⁵⁸ CORDEMOY (1714, III parte, cap. II, sección IX, 105).

¹⁵⁹ CORDEMOY (1714, III parte, cap. II, sección IX, 106).

¹⁶⁰ La escalera de los Embajadores, con su fabuloso despliegue, se situó en la prolongación del ala derecha que flanquea el Patio Principal. Forma parte de uno de los añadidos posteriores del palacio y fue destruida poco tiempo después aunque, en la actualidad, existen reproducciones de la misma en: BLONDEL (1756, libro VII, cap. IV, 132).

“En Versalles, los tres arcos que abren el patio de mármol sobre el jardín, engañan a todo el mundo. Se cree que es la entrada al Castillo, y punto neurálgico de todo, pero no es más que un vestíbulo que no lleva a ningún sitio”¹⁶¹.

La reflexión de Laugier lleva a una nueva realidad, la de la segunda mitad del siglo XVIII. Y, lo que es cierto, es que el modelo italiano de escalera oculta no debió de calar en Francia, donde había un sello constructivo fuertemente arraigado gracias a las directrices de la Académie¹⁶². Los franceses ya habían determinado sus modelos y no estaban dispuestos a renunciar a situar la escalera, al menos en una posición próxima a la puerta de acceso principal. Además que ellos no tardaron mucho en darse cuenta de los inconvenientes que les planteaba la descentralización italiana, es algo que Briseux aprecia cuando dice:

“Pero más incómoda para la liberación, especialmente cuando muchos dueños deben ocupar un mismo pabellón; por otra parte aquéllos que tienen la tarea de Maestro de logias están a veces obligados a retornar sobre sus pasos después de haber buscado vanamente la escalera, para preguntar a los porteros, por el sitio donde se encuentra la escalera”¹⁶³.

Por su parte, François Blondel ya se había percatado de los grandísimos inconvenientes que presentaba la situación de la escalera a la manera italiana, y reconocía la desorientación que podía provocar en el individuo que buscara el acceso al piso superior; así como la pérdida de tiempo que generaba su búsqueda¹⁶⁴. En este sentido, el testimonio más revelador de la situación lo vuelve a poner de manifiesto Laugier cuando dice que: “Es un gran defecto que esté obligada a la búsqueda, y que no se presente en el momento en que se entra”¹⁶⁵.

Por eso, cuando habla del caso de Versalles, propone realizar una nueva escalera en un vestíbulo achafanado que estará ubicado en el pabellón central:

“Y en las diagonales de ese vestíbulo, se abrirá en el hueco dos cajas de escaleras, que todo el mundo percibirá al entrar, y que sin interrumpir la comunicación del patio con el jardín, conducirá al primer piso a un precioso vestíbulo común y a todos los apartamentos contiguos”¹⁶⁶.

Este sistema no solo sería práctico en el sentido de que evitaría los problemas de pérdida referencial del espacio y la consecuente búsqueda de la escalera; sino que estando dispuestas en esos espacios

¹⁶¹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 200).

¹⁶² Desde el año 1816, y junto con la Real Academia de Pintura y Escultura y la Real Academia de la Música, fue absorbida por la Academia de Bellas Artes francesa. Si nos estamos refiriendo a ella como Real Academia de la Arquitectura es porque en el periodo de tiempo analizado se conocía bajo esa denominación.

¹⁶³ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 66).

¹⁶⁴ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, 688).

¹⁶⁵ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 200).

¹⁶⁶ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 204).

diagonales —hasta cierto punto podría decirse que secundarios respecto al vestíbulo central— consiguen solventar de una manera muy ágil e ingeniosa el problema que suponía obstaculizar el eje que unía el patio con el jardín.

Simetría y visibilidad serán los dos factores en los que más van a incidir los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVIII. Ya se ha visto como la ruptura con la simetría del edificio era una cuestión que preocupó notablemente a muchos teóricos de la arquitectura, empezando por el propio Alberti. Solo en el momento en que las escaleras se pasan al interior de la casa es cuando dejan de funcionar como elementos exteriores y se buscan alternativas para no descomponer el orden distributivo del edificio. Blondel hace una clasificación según la importancia de las casas y explica que los primeros ensayos se realizan en las casas nobles y no en los palacios. El palacio de Vaux-le-Vicomte quizá sea el ejemplo más ilustrativo de cómo surge el tipo de palacio francés que consta de un pabellón central¹⁶⁷, flanqueado por dos alas laterales (Fig. 89). Sus dos escaleras, dispuestas en ese pabellón central, se sitúan de forma que abrazan el vestíbulo, pero no obstaculizan el eje que forman patio-vestíbulo-salón-jardín. De esta manera, como exigía Blondel, hay una simetría con el resto del edificio, cumplen su función comunicativa, no interrumpen el acceso y están visibles. El hecho de que se dispongan dos escaleras independientes, una en el lado derecho y otra en el izquierdo, no es solo una cuestión de simetría con el conjunto sino de distribución de partes dado que, como indica el tratadista, unas escaleras dirigirían a las dependencias masculinas, situadas en un ala; y las otras a las femeninas, emplazadas en la otra¹⁶⁸.

Vaux-le-Vicomte puede considerarse un ejemplo perfecto de simetría como, un siglo después lo será el palacio de Wurzburg. No obstante, siempre hay casos en los que la escalera se adaptará a disposiciones novedosas, sin por ello romper la simetría del conjunto. El primer ejemplo de este tipo de escaleras viene derivado de la práctica de situar en esquina la entrada principal de los palacios. En estos casos se emplaza la escalera en ese mismo ángulo. Los modelos que aporta Dezargues son la prueba evidente de que este tipo de escaleras se llegó a realizar. Blondel descubre el nuevo modelo y a su creador¹⁶⁹. Para el segundo ejemplo hay que esperar a las aportaciones que realiza Boffrand a mediados del siglo XVIII. El segundo proyecto del castillo de la Malgrange ofrece un esquema que debe mucho al pabellón de caza italiano (Fig. 90), que encuentra su más bello ejemplo en el Stupinigi de Filippo Juvarra. En el ejemplo francés, el esquema en forma de aspa permite integrar las escaleras en uno de los dos huecos que se crean entre las aspas en las que se integran las estancias. El espacio opuesto se reserva para dar cabida a las estancias del cuerpo de guardias¹⁷⁰. El resultado

¹⁶⁷ En este caso lo que sobresa es la parte orientada al jardín, que se corresponde con el salón.

¹⁶⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IX, 687). Sobre este tema también teorizó Fray Lorenzo de San Nicolás.

¹⁶⁹ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XII, 691).

¹⁷⁰ Otra de las nuevas dependencias que surgen en el siglo XVIII y que contribuyen al aumento de la planta del palacio.

final es el de un planteamiento simétrico y ordenado, con la novedad que supone este tipo de palacios en el ámbito francés, y que una vez más demuestra como la escalera puede estar integrada en el proyecto sin alterar el orden, y siendo fácilmente accesible al que entra. Y es que, como decía Laugier: “la escalera ha de estar fácilmente visible, desde cualquier punto de la entrada”¹⁷¹.

Son numerosos los ejemplos de palacios citados por él, que no responden a esta premisa. El caso de Versailles, Palais Bourbon o el Hôtel de Toulouse —este último también recogido por Jacques François Blondel—¹⁷² son solo unos ejemplos de transgresión a esta regla (Fig. 91). A pesar de que para Laugier la entrada debía ser el elemento primordial, reconocía que la escalera tenía que estar próxima a esta, detrás de la puerta. Esta idea parece estar clara desde los tiempos en que Alberti proponía que el acceso a las escaleras fuera de forma directa, de la misma manera que recomendaba que la casa solo tuviera una única entrada, a fin de evitar el peligro de robo¹⁷³. Palladio no solo aprobaba esta solución sino que añadía que cuanto más visible estuviera, más alabada sería¹⁷⁴, y que si desde ella se puede ver la parte más hermosa del edificio, el resultado sería perfecto. Si la entrada se entiende como ‘parte más hermosa del edificio’, sería perfecta la escalera que crea Dietzenhofer, con la ayuda de Hildebrant, para el palacio de Weissenstein en Pommersfelden, que se despliega en medio de lo que podría ser un atrio cubierto, rodeada de galerías superiores que, a modo de balcones, permiten ver la entrada y escalera que comunican con el jardín por la parte de abajo, a partir de una serie de arcadas que sostienen las rampas superiores que dan acceso al primer piso, aunque no al segundo. Las dimensiones que se le están dando a esta escalera evidencian que esta ya no es el ‘obstáculo’ del que se hablaba siglos atrás. La escalera ha ganado en despliegue espacial y posición; no altera el discurso del edificio y respeta la simetría y orden que reina en él. La tratadística del siglo XVII no aportó grandes novedades a este campo; y ya Milizia en el XVIII, para quien el vestíbulo era la parte fundamental del edificio, recomienda lateralizarla —aunque siempre integrada en el cuerpo de logias y no en las alas como proponían los italianos— sin que esto provoque una desorientación o pérdida de referencias en el individuo; pero también sin restar importancia a la entrada. El mejor de los ejemplos sería el del palacio de Wurzburg.

Y, como colofón de esta idea, hay que entender que todas estas teorías del siglo XVIII están sostenidas bajo los preceptos del academicismo del siglo XVII. Ya se ha enumerado en reiteradas ocasiones la figura de François Blondel, pero a su lado hay que destacar la de Augustin Charles d’Aviler, quien en su obra *Cours D’Architecture* menciona claramente dos aspectos vinculantes a la construcción de la escalera que, desde ahora, no se deben perder de vista porque constituyen la

¹⁷¹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 200).

¹⁷² BLONDEL (1754b, III parte, libro V, cap. VII, 29).

¹⁷³ ALBERTI (1991, libro V, cap. II, 198).

¹⁷⁴ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 135).

‘columna vertebral’ sobre la que se articuló la teoría de la construcción de la escalera desde tiempos de la Real Academia de Arquitectura francesa. Estas son:

“La comodidad y la belleza son las dos cuestiones principales a las que se debe prestar atención en la composición de las escaleras. La primera exige que una escalera esté bien situada; y como habitualmente es la primera pieza que se presenta a quienes entran en la casa, se ha de unir con un vestíbulo donde el servicio reciba a sus amos. Es necesario que una escalera se presente de tal forma que no sea necesario hacer muchos giros para encontrarla”¹⁷⁵.

A pesar de que la ubicación de la escalera varíe —dependiendo del momento, lugar y arquitecto que la planifique— lo que se puede extraer de la lectura de estos teóricos de la arquitectura es que no entendieron la escalera al margen de una serie de estancias —quizá las de carácter más público—. Si se contrastaran dos ejemplos contemporáneos como el Hôtel Montmorancy, proyectado por Boffrand, con el Palazzo Madama, obra de Juvarra; o Vaux-le-Vicomte con el Palazzo Carignano (Fig. 92); o este último con el Palazzo Strozzi; todos ellos tienen en común un vestíbulo o zaguán de entrada, una sala o salón lateral y una conexión directa con el patio de entradas y el jardín y todas rematan en un rellano superior que da acceso a un salón que conecta con las habitaciones¹⁷⁶.

Laugier recomendó la interposición de un hall de entrada y no dudó en criticar todas aquellas que a su modo de ver eran un mal ejemplo. El caso de Versailles era uno de los varios ejemplos. Sin embargo, cuando se trata de hablar del palacio de Luxembourg expone que la escalera está mal concebida dado que está abarcando el espacio destinado a vestíbulo, el cual debía de ser íntegramente respetado; y que se desarrolla de tal forma que interrumpe la comunicación del patio con el jardín trasero (Fig. 93). De ello da parte el levantamiento de planos que recoge Jacques François Blondel en su libro número 2¹⁷⁷. Y en el apartado correspondiente al análisis de este elemento, se detienen a hacer una apreciación sobre la escalera de este palacio de la siguiente manera:

“Antiguamente se situaban las escaleras fuera de la obra, se las solía poner a continuación del interior y en el medio del edificio; Algo parecido es lo que se ve todavía hoy en el palacio de Luxembourg. Actualmente están al nivel del vestíbulo, así como en el Palacio de las Tuileries”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ AVILER (1710, I parte, 185*14).

¹⁷⁶ Se puede decir que Francia importó el esquema de Italia. Se dice que la regente María de Medici, viuda de Enrique IV, mandó construir un palacio, el de Luxembourg, conforme a los esquemas que esta tipología desarrolló en Florencia, ciudad en la que ella había nacido. El modelo francés de aquellos tiempos era muy limitado para una noble acostumbrada a la grandiosidad espacial de los palacios italianos. Por ello, se puede decir que María de Medici marca el punto de partida para lo que será la configuración del gran palacio francés.

¹⁷⁷ BLONDEL (1752b, libro III, cap. VIII, 49).

¹⁷⁸ BLONDEL (1752a, libro I, cap. I, 39).

La solución, que en este caso respondería al tipo de problema que se plantea en este espacio, sería la creación del doble cuerpo de logias. Y, a propósito de este mismo palacio, en tiempos similares Laugier señala otra complicación que genera esta disposición de escalera, de la siguiente forma:

“En Luxembourg hay una incomodidad que no se encuentra en otros lugares, es que el fondo del patio está elevado en una terraza; las carrozas están obligadas a parar debajo de esta terraza, donde se tiene un espacio bastante grande para recorrer entre la lluvia y las cortes para llegar a la puerta del palacio”¹⁷⁹.

Lo importante de este testimonio no es el hecho en sí, sino la importancia que se le está dando a una solución que prácticamente no se había tenido en cuenta. La idea de un acceso porticado que comunique directamente con las escaleras, con el fin de evitar las inclemencias del tiempo, es una cuestión que preocupa a Laugier, porque de este modo: “la carroza se detendrá bajo esta arcada, y se bajará de ella a cubierta”¹⁸⁰, de forma que los señores e invitados del palacio tendrán un acceso cómodo y directo a la escalera.

En este sentido califica como buen ejemplo de este sistema el proyecto del nuevo Palacio Real del que hace un estudio Jacques François Blondel¹⁸¹ porque:

“proporcionará una comodidad que se encuentra raramente en los palacios, y que se debe intentar proporcionar siempre; esto hará que se pueda descender de la carroza y montar en ella a cubierto. Muchas casas de París tienen esta comodidad; porque las escaleras se encuentran al nivel de la cochera”¹⁸².

A juzgar por lo expuesto, la solución que aquí se propone resulta de una novedad absoluta, en la que se está aplicando un sistema de la arquitectura doméstica parisina consistente en que las escaleras se disponían próximas a la cochera —y seguramente de una forma mucho más humilde, debido al espacio en el que se desarrollarían— para aplicarlo a la construcción de los grandes *hôtels* franceses. El palacio de Nancy constituye una buena muestra de este tipo de escalera. Sin embargo, respecto a esta cuestión no se puede obviar un antecedente. Y es que, en Italia, Guarino Guarini ya presenta las razones de su existencia, dado que en condiciones atmosféricas adversas contribuye a que el individuo que llega al palacio en su carruaje, baje a cubierta sin necesidad de mojarse¹⁸³.

Ya se ha dicho que la escalera exterior, que unía la parte baja con la superior, tuvo una corta duración. Se ha visto el caso de Fontainebleau y, desde entonces, es difícil localizar escaleras que

¹⁷⁹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 205). Laugier emplea la palabra *crote*. Desconozco si se trata de una errata o si es un término hoy extinguido.

¹⁸⁰ IDEM.

¹⁸¹ BLONDEL (1754a, libro V, cap. IX, 41, plano 3).

¹⁸² LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 205).

¹⁸³ GUARINI (1737a, cap. VII, 69).

unan desde fuera el primer piso con el bajo. En Italia, las villas suburbanas de Poggio a Caiano siguen manteniendo este esquema que no se volverá a repetir hasta el siglo XVIII en las villas neopalladianas inglesas, por ejemplo en la Chiswick House (1729) o en Alemania en el castillo Solitude (1764-69). No obstante, en paralelo a la construcción de estos conjuntos, Laugier se planteó las incomodidades que suponen para el monarca tener que estar subiendo y bajando escaleras y propuso la idea de que —como sucedió en la Antigüedad— las habitaciones de los invitados pudieran estar ubicadas en el piso de abajo. Sin embargo, pronto se retracta de sus palabras, reconociendo que este tipo de disposición podía tener ciertos riesgos perjudiciales para la salud y seguridad de los habitantes¹⁸⁴. No obstante, esta práctica tuvo algún destacable ejemplo. Serían los denominados palacios a *rez-de-chaussée* o planta baja, que tiene uno de sus más bellos ejemplos en el Trianon, palacio de recreo de Luis XIV.

¹⁸⁴ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 202).

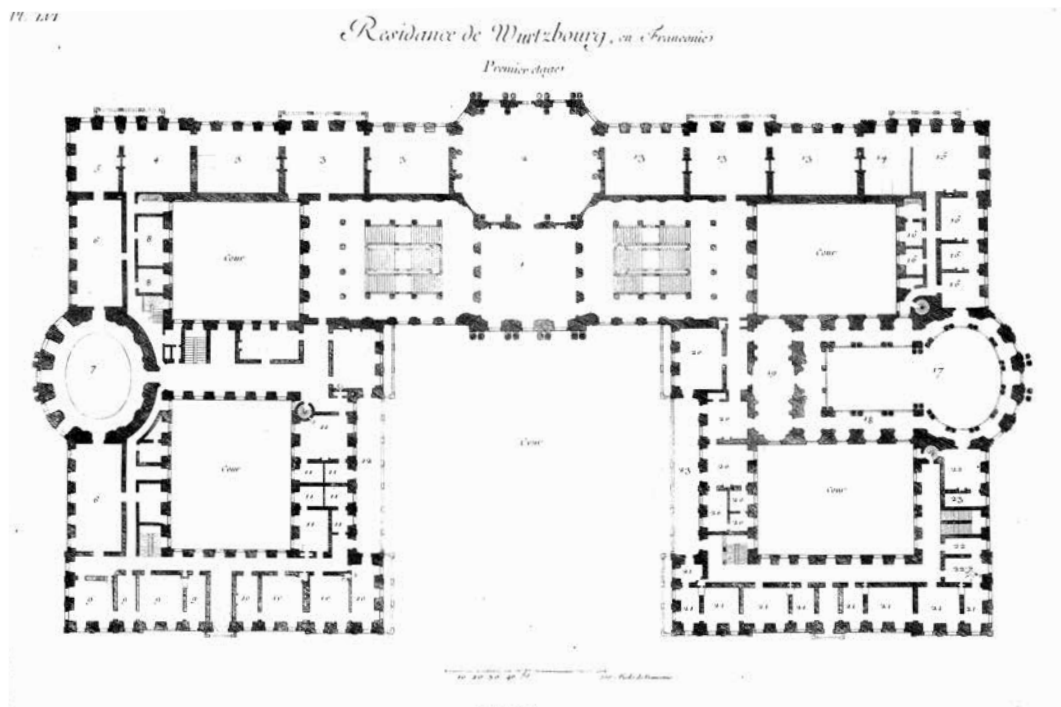


Fig. 82. Planta del palacio de Wurzburg. Fuente: Boffrand (1745).



Fig. 83. Escalera del Ala de Francisco I. Castillo de Blois.

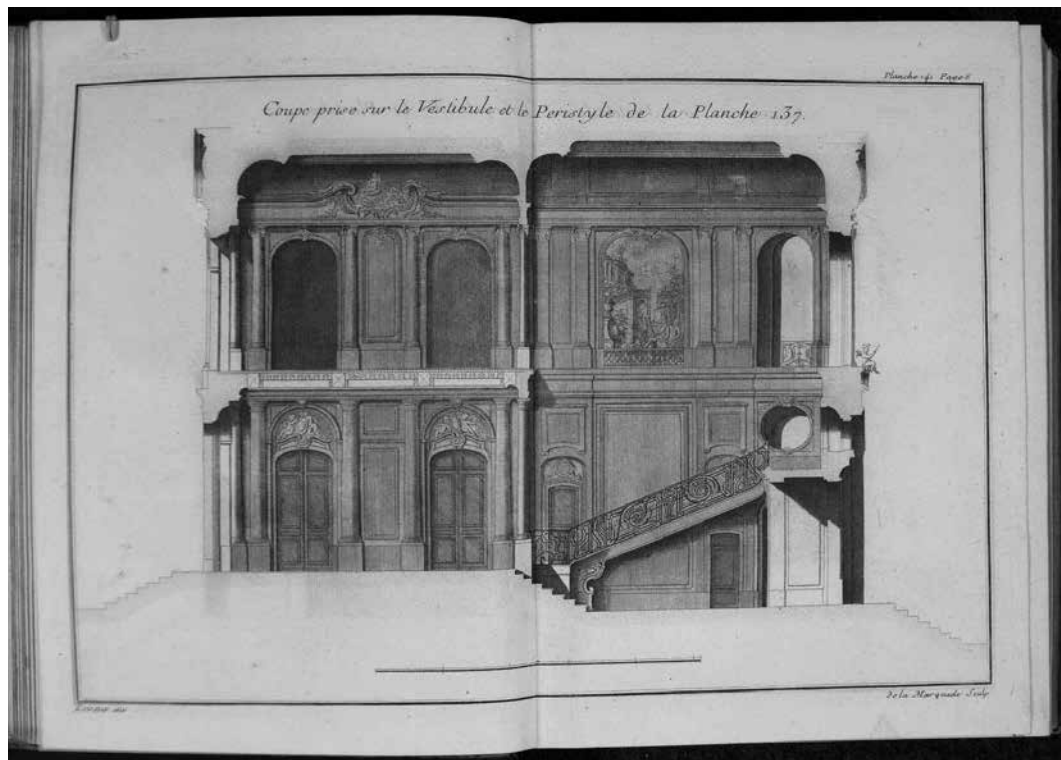


Fig. 84. Sección de escalera compleja que comunica con espacio posterior. Fuente: Briseux (1743b).

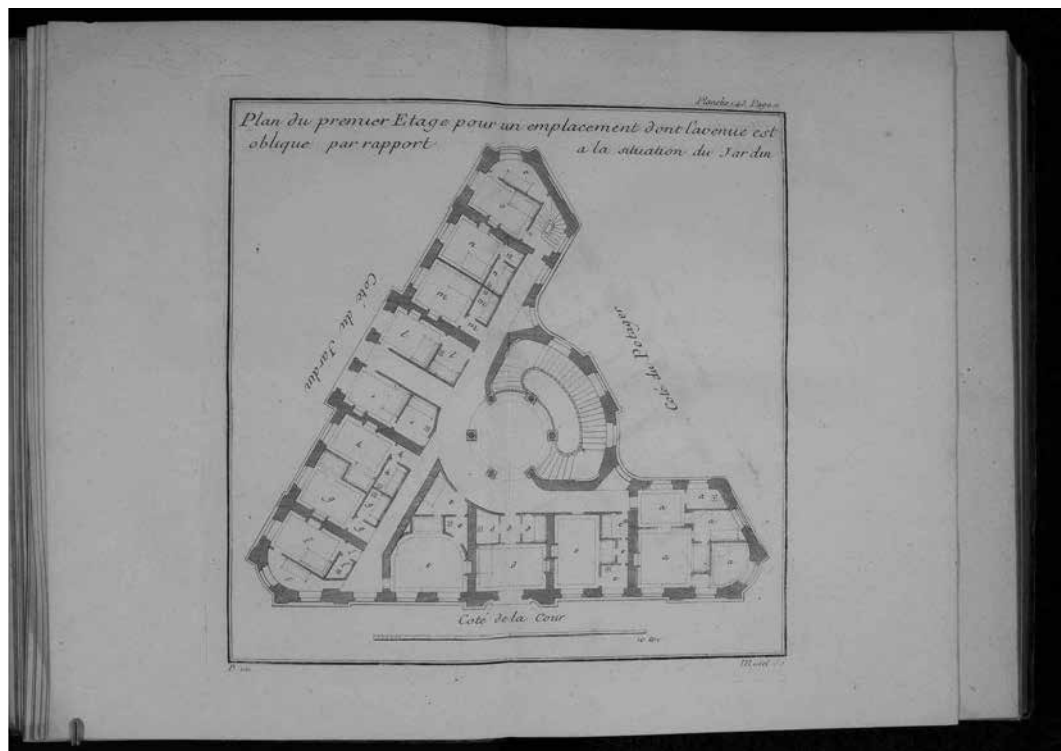


Fig. 85. Modelo de escalera principal como elemento conector de estancias. Fuente: Briseux (1743b).



Fig. 86. Palacio de Weissenstein. Pommersfelden. Fuente: Wikimedia.

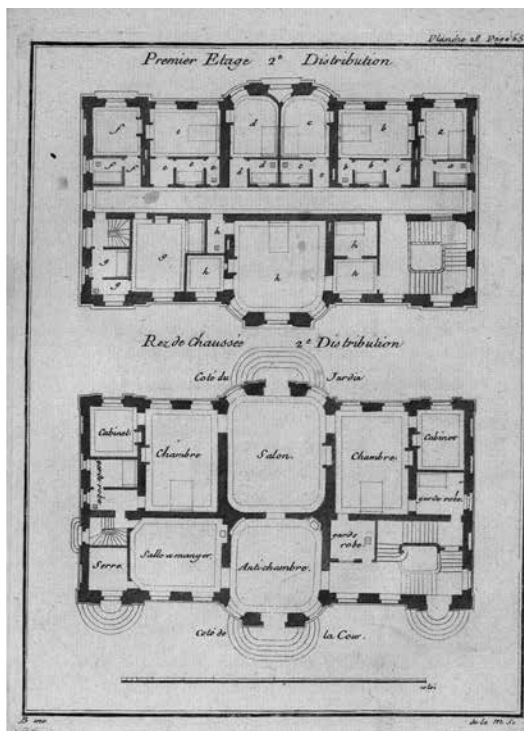


Fig. 87. Ejemplo de desplazamiento de escalera. Fuente: Briseux (1743a).

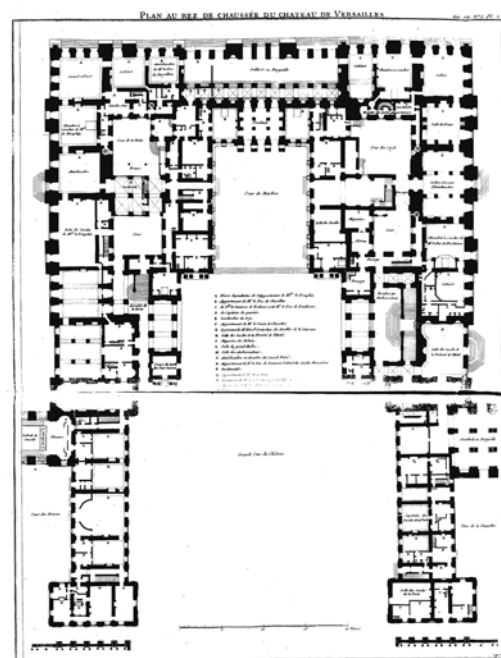


Fig. 88. Planta del palacio de Versailles. Fuente: Blondel (1756).

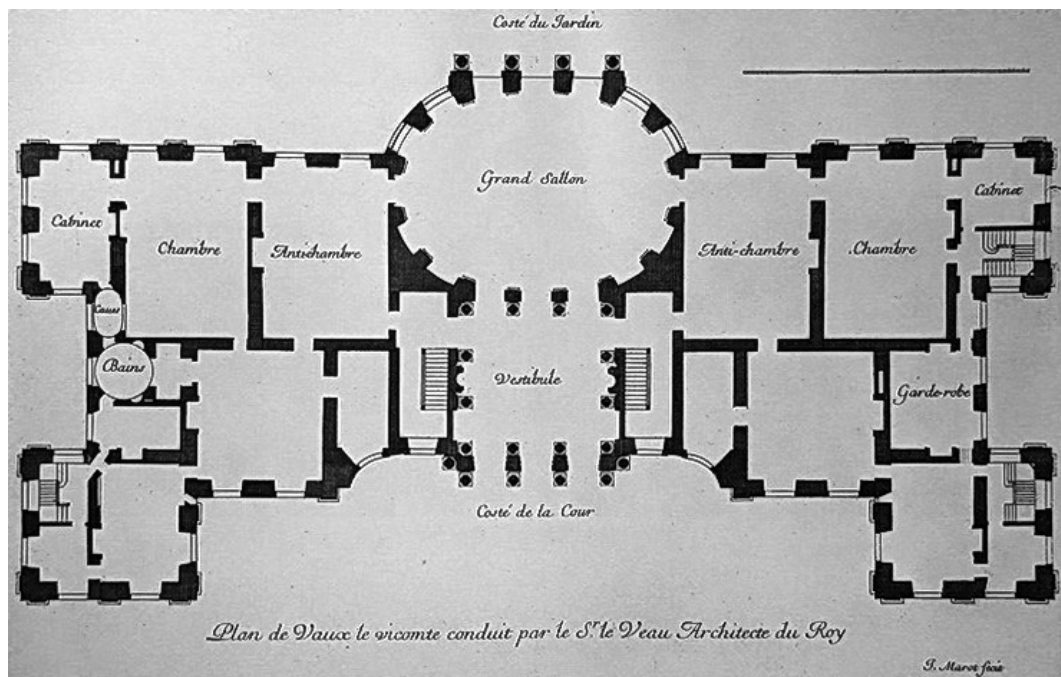


Fig. 89. Palacio de Vaux le Vicomte. Fuente: Marot (1665).

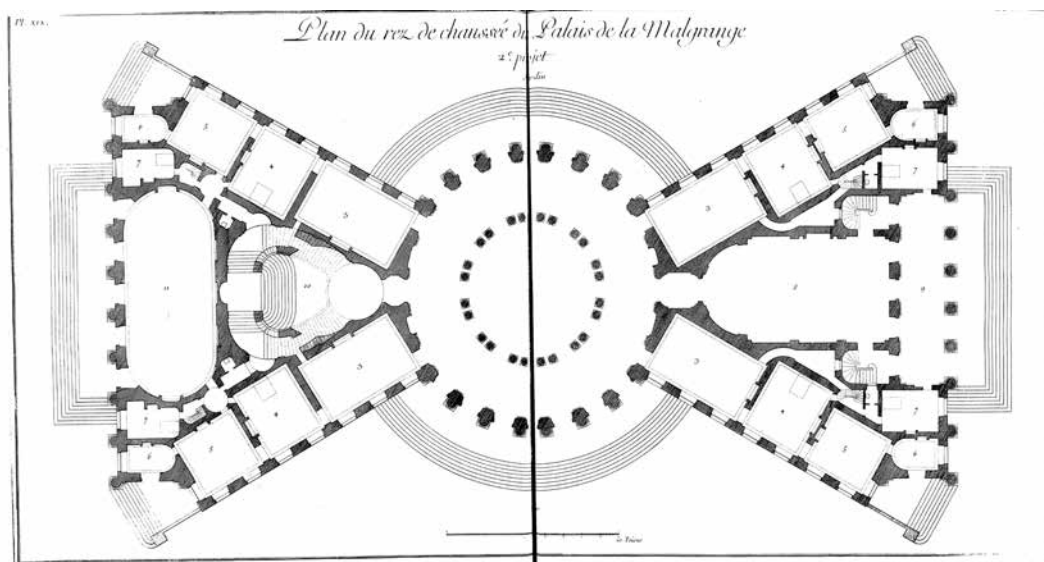


Fig. 90. Castillo de la Malgrange. Fuente: Boffrand (1745).

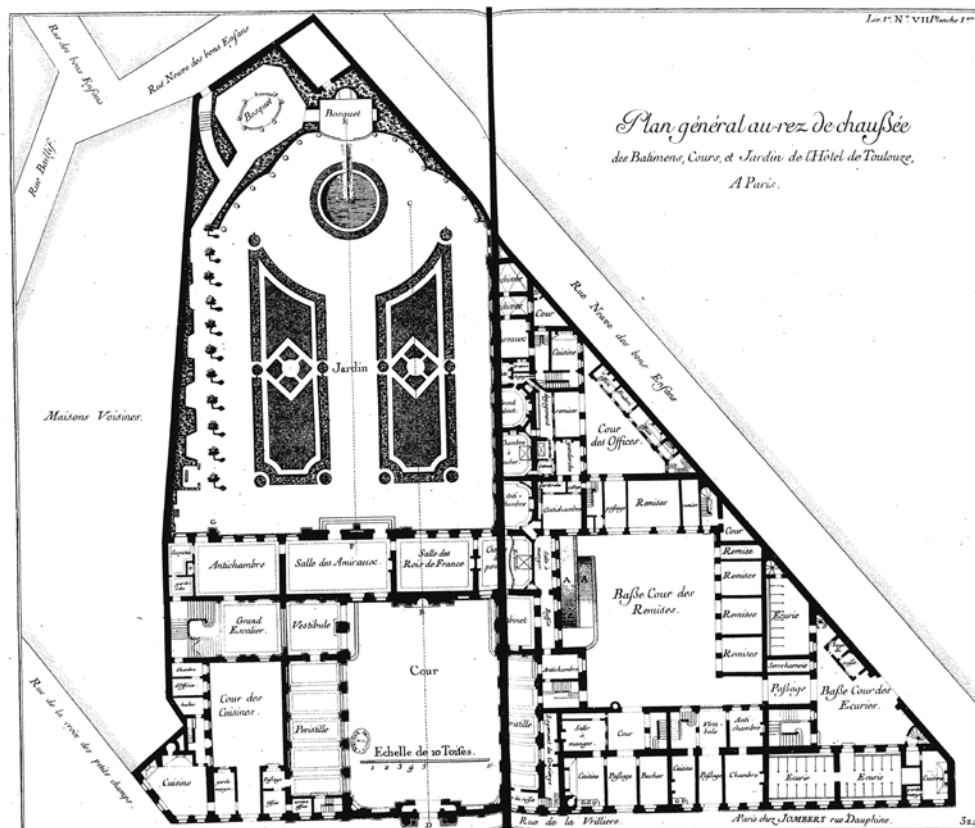


Fig. 91. Hôtel Toulouse. Fuente: Blondel (1754).

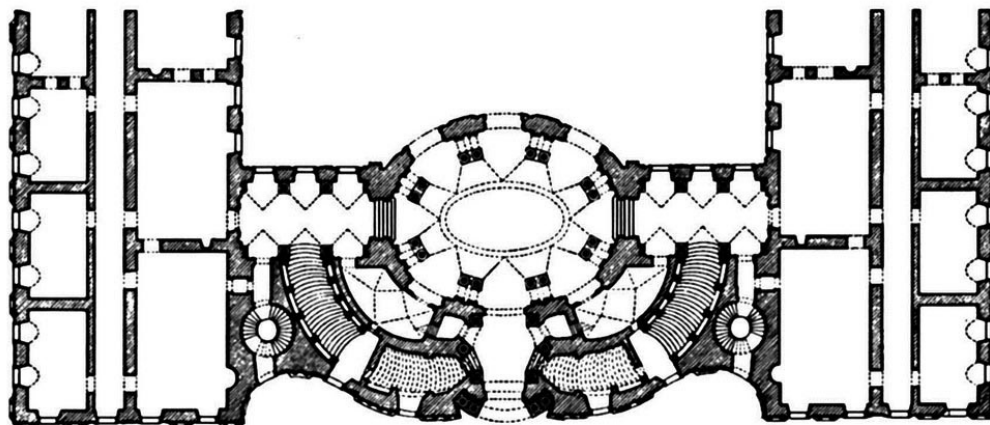


Fig. 92. Planta del Palazzo Carignano. Fuente: Centro Vasco de Arquitectura.

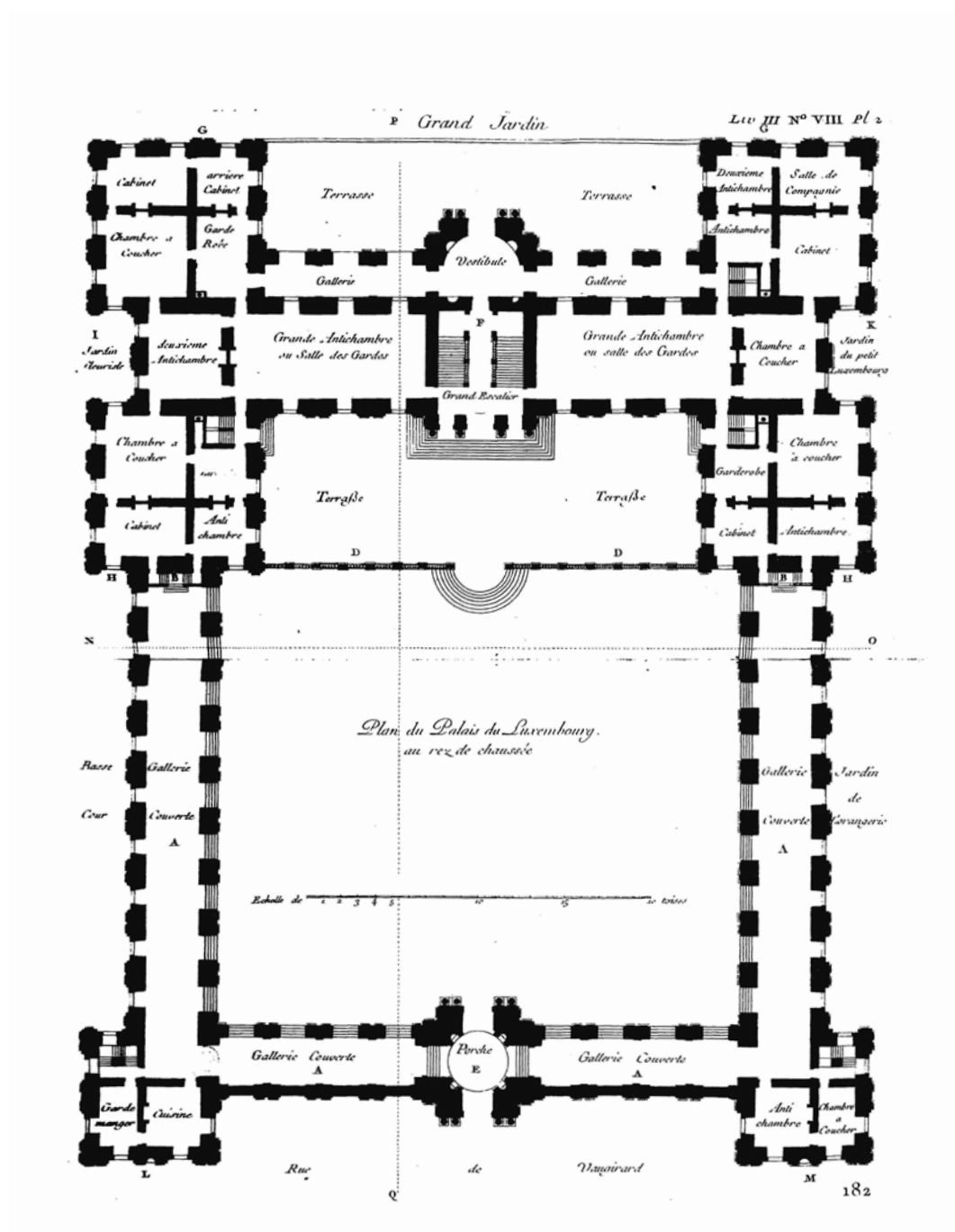


Fig. 93. Hôtel Luxembourg. Fuente: Blondel (1752b).

3.1.2.3.2. La libertad de las formas. Un abanico de expresiones

“Las escaleras se hacen rectas o de caracol”¹⁸⁵.

A. Palladio.

“Ahora bien, es necesario saber que los arquitectos de los siglos pasados no hicieron en absoluto sus escaleras ni derechas, ni cuadradas, ni de dos ni tres ni cuatro tramos, como que todavía no habían sido inventadas”¹⁸⁶.

Sauval.

“Las escaleras de caracol (...) fueron empleadas por los Romanos; los arquitectos de la Edad Media adoptaron este sistema de preferencia a cualquier otro”¹⁸⁷.

E. Viollet-le-Duc.

La experimentación con formas en la escalera va a abrir un abanico de posibilidades que busca ya no solo la comodidad, sino también la belleza. En este sentido no se puede negar que Palladio fuera el primero en hacer y presentar una selección de algunos de los primeros tipos de escaleras que se pueden realizar, reduciéndolas a dos grupos, que serán los empleados con mayor frecuencia a lo largo de los siglos, aunque con variantes de gran riqueza artística. En algunos casos son herederos de la tradición medieval, la cual estuvo muy presente hasta el siglo XV¹⁸⁸, —llegando su influencia hasta mediados del siglo XVI en otros territorios como Francia— y que no aportó grandes novedades a su desarrollo; en muchas otras ocasiones resultaron totalmente novedosas y reveladoras de las posibilidades expresivas que puede tener este elemento arquitectónico, un dato que se evidencia al contrastar los planos de obras, en los cuales se percibe no solo la ubicación de la escalera, sino el gran protagonismo que evoluciona según pasa el tiempo. Palladio sienta las bases de su organización y discurso, aun cuando recomendaba que no: “estorbe al resto del edificio”¹⁸⁹. Tomando como referencia estas dos categorías, el arquitecto veneciano desglosa los modelos que pueden ser factibles en la proyección de la escalera, los cuales ilustra en las páginas siguientes del tratado. Estos modelos serán un referente en los escritos de autores venideros que, como François

¹⁸⁵ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

¹⁸⁶ VIOLLET-LE-DUC (1861, 300).

¹⁸⁷ VIOLLET-LE-DUC (1861, 295).

¹⁸⁸ Y que nunca se llegará a perder, dado que la escalera de caracol se sigue manteniendo a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque con un carácter protagonista y monumental. Se trata de grandes despliegues que precisan de amplios espacios y que, por ello, rompen con el tradicional empleo de este tipo de escaleras como elemento secundario.

¹⁸⁹ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 134).

Blondel, toman como base los dibujos de Palladio o Scamozzi, para darle nuevas visiones que aumentarán y enriquecerán el panorama de la escalera monumental¹⁹⁰.

Aunque la tradición marcó como escalera predilecta la de caracol, las escaleras rectas¹⁹¹ —desde este momento— comienzan a ganar campo y presencia en el edificio. Tanto es así que Palladio comienza hablando de este segundo tipo diciendo lo siguiente:

“las rectas, o se hacen extendidas en dos tramos, o cuadradas que giran en cuatro tramos. (...) Pueden hacerse con la pared por dentro, y entonces, en las dos partes que dan a los peldaños, se encierra también esa pared. Se pueden hacer también sin ella. Estos dos tipos de escaleras los inventó el magnífico señor Luigi Cornaro, de feliz memoria, gentilhombre de excelente discreción”¹⁹².

Este fragmento resulta de especial interés por varios motivos. El primero de ellos es que parece que la escalera de tramos rectos ya comienza a tener un impulso más que considerable¹⁹³. No solo la cita si no que especifica que —igual que sucede con las de caracol— pueden tener un hueco, de forma que se articularán y sostendrán sobre los muros laterales; pero también puede girar en torno a un núcleo o árbol, que sirve de apoyo a los peldaños. La escalera recta comenzará a emplearse de manera masiva y va a ser la predilecta a la hora de estructurar las escaleras de los claustros monacales, colegios y hospitales, donde convenía hacer escaleras que no alteraran demasiado la estructura de los claustros sin, por ello, dejar de ser hermosas. Es difícil precisar si el primer tipo al que se refiere Palladio, el de ‘dos tramos’¹⁹⁴ se corresponde con el tipo de escalera de ida y vuelta, que fue muy habitual en las tipologías antes citadas. No obstante, existe un testimonio que da a conocer Viollet que podría ser la pista para la resolución de esta duda. Sauval, cuando alababa la construcción de las escaleras del palacio del Louvre, destacaba lo novedoso de su forma porque, según él, las escaleras rectas no habían sido inventadas hasta ese momento. Durante mucho tiempo —y quizá aún en la actualidad— ha sido muy común la creencia de que los romanos y los hombres del Medievo desconocieron este tipo de escalera, en base a la gran cantidad de escaleras circulares que se conservan en edificios de estas épocas. Sin embargo, Viollet-le-Duc revolucionó el panorama

¹⁹⁰ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. IV, 676) y BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. V, 679).

¹⁹¹ Hasta este momento las escaleras de tramos rectos, a pesar de que existían, eran menos habituales por el espacio que ocupaban. Hay que comprender que hasta la Edad Moderna las escaleras se entendían como elemento secundario.

¹⁹² PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

¹⁹³ Tal y como indica Whiteley, el tipo de escalera conocida como *rampe sur rampe* tiene su origen en la tradición italiana que venía impuesta desde la Antigüedad. Viollet le Duc ya lo manifestó en su *Diccionario de Arquitectura razonado* y Whiteley reconoce que el modelo francés venía de soportar el gran peso de la *grande vis* o gran escalera de caracol derivada de las imposiciones inglesas que afectaron a numerosos edificios de Francia, tras la derrota de la Guerra de los Cien Años. Los gustos ingleses se imponen a lo largo de las últimas décadas del siglo XV en las numerosas fortificaciones medievales y se mantienen, aun bien entrados en el siglo XVI, en construcciones tan importantes como los famosos castillos del Loire. Reconoce Whiteley que aunque los franceses optaron por la escalera interior para sus castillos, nunca renunciaron a darle su particular visión. WHITELEY (1985, 15-20).

¹⁹⁴ *Vid.* nota a pie nº 192 del presente capítulo (p. 170).

cuando demostró que ambas etapas históricas emplearon este modelo, aunque prefirieron las comodidades y ventajas que les aportaba el modelo circular¹⁹⁵. La lámina nº 1 muestra el tipo de escalera de rampa recta empleada por los romanos, que se corresponde con el esquema de ida y vuelta¹⁹⁶. Sin embargo, existe un testimonio anterior: en el Libro IV de sus *Ouvres d'Architecture*, el veneciano Scamozzi dibuja los planos de cómo debían de ser las escaleras de las casas de la Antigüedad. La lámina nº 49 presenta la planta de una enorme casa al estilo griego, donde el uso masivo de la escalera de ida y vuelta como elemento conector de los dos pisos es más que notable¹⁹⁷ (Fig. 94). El mismo Scamozzi reconocía en su III Libro, cuando trataba el tema de las gradas, que este tipo de escalera es el más recomendable para la casa particular veneciana¹⁹⁸. Pero más allá de la comodidad que pueda aportar este tipo, posiblemente se esté buscando un nexo de unión con el pasado romano pues, si se siguen viendo los restantes ejemplos de casas, se puede observar que el modelo de casa que proyecta para un senador en la lámina nº 50 también hace uno de este tipo de escalera¹⁹⁹. En base a esto no sería extraño pensar que Palladio pudiera estar refiriéndose a este esquema que, por otro lado, no es ajeno a la tradición francesa ni a la italiana. El Châteaux Josselin (1510)²⁰⁰ constituye un buen ejemplo de lo que años más tarde se realizará en Azay-le-Rideau (1518)²⁰¹. En ambos casos se trata de una escalera de rampas rectas, separadas por un muro central. Se trata, por tanto, del modelo hermético que también caracterizó la construcción de escaleras italianas del siglo XV y primera mitad del XVI, como las del Palazzo Medici-Ricardi en Florencia; las del Palazzo Ducale de Urbino; o las de la Reale Cancelleria en Roma²⁰². En realidad, este modelo cerrado, típicamente romano (Fig. 95) y del que aún queda algún recuerdo español en palacios como el del Viso del Marqués (1564-67)²⁰³ —quizá por ser esta obra de arquitectos italianos— pronto se verá superado por un nuevo concepto de escalera abierta²⁰⁴, donde todas las partes constituyen un elemento unitario, sin fragmentos y, en consecuencia engranden el conjunto. Esta nueva manera, ‘a la española’, será la que luego acabe por imponerse en Italia y en el resto de países europeos, ya desde el siglo XVII.

El segundo tipo que presenta Palladio, es el de las ‘cuadradas que giran en cuatro tramos’²⁰⁵, esquema perfectamente identificado y empleado a lo largo de la Historia. El arquitecto señala quién

¹⁹⁵ Por tanto el empleo masivo de la escalera de caracol en la Edad Media es lo que podría justificar la asociación que se suele hacer.

¹⁹⁶ VIOLLET-LE-DUC (1861, 288).

¹⁹⁷ SCAMOZZI (1764, libro IV, 191-194, plancha 49).

¹⁹⁸ SCAMOZZI (1764, libro III, cap. VI, 180).

¹⁹⁹ SCAMOZZI (1764, libro IV, 191-194, plancha 50).

²⁰⁰ MUSSAT (1985, 23). Y también, GUILLAUME (1985a, 31).

²⁰¹ GUILLAUME (1985a, 33).

²⁰² FROMMEL (1985, 135-143).

²⁰³ BONET (1975, 86). Y también: UREÑA UCEDA (2007, 90-93).

²⁰⁴ Estos aspectos se encuentran perfectamente analizados por Ureña Uceda.

²⁰⁵ *Vid.* nota a pie nº 192 del presente capítulo (p. 170).

fue la persona que creó este tipo de escalera: el “Señor Luigi Cornaro”²⁰⁶. Pero de ser así, ¿cómo se explicaría la existencia de este tipo de escalera en dos obras españolas como son el monasterio de San Juan de los Reyes y el hospital de la Santa Cruz de Toledo, en las que están trabajando Juan Guás y Alonso de Covarrubias, las primeras datadas en 1504, las segundas hacia 1524? A decir verdad, cuando Palladio escribe estas líneas ya han pasado más de setenta años y las primeras obras de Cornaro datan de la tercera década del siglo XVI.

La respuesta puede ser sencilla si se entiende que, del mismo modo que Palladio fue un referente para la tratadística posterior, sería un gravísimo error negar que la escasa tratadística anterior no hizo aportaciones a este campo. A partir del siglo XV se está produciendo una revolución científica en muchas áreas de conocimiento. La arquitectura va a experimentar con el binomio escalera-desarrollo espacial y de ahí que surjan nuevas soluciones para las escaleras —hasta entonces sometida casi siempre a esquemas circulares— que tendrán cada vez más cabida en los capítulos de los tratados. Sin embargo, a juzgar por las palabras de Viollet, estas experimentaciones ya surgieron en el *Otoño de la Edad Media*²⁰⁷ porque:

“Los arquitectos, llegarán a ser muy hábiles, tracistas-geométricos desde el fin del siglo XIII, encuentran en la composición de las escaleras un tema propio para proyectar sus conocimientos, para excitar su imaginación”²⁰⁸.

La dificultad en la proyección de una escalera ha determinado que en ocasiones esta se convierta en un elemento a través del cual se demuestre la pericia y los conocimientos de un futuro maestro de obras. Existen testimonios que confirman que en algún punto de España, a partir del siglo XVI, las pruebas que acreditaban la validez de un aprendiz como maestro de obras²⁰⁹, pasaban porque este desarrollara un ejercicio en el que una de las partes consistía en proyectar una escalera. Así sucedió en el caso de la cofradía mora de Zaragoza. Recoge Gómez Urdáñez al respecto:

“Las ordenanzas de la Transfiguración de 1620 transmiten con bastante detalle en qué consistían y cómo se desarrollaban los exámenes. Los reglamentos anteriores de 1446 y de 1533 no fijaron ninguna de esas cuestiones. Hasta que una adición estableciera, en fechas tardías del siglo XVI, una regulación al respecto, la práctica general y la costumbre no sería muy distinta a

²⁰⁶ IDEM.

²⁰⁷ Haciendo uso de la famosa y bella obra de Huizinga.

²⁰⁸ VIOLETT-LE-DUC (1861, 306).

²⁰⁹ REGLÁ (1965, 448). Han sido varios los estudios en los que se ha abordado la cuestión del aprendizaje de la profesión artística. MARTÍN GONZÁLEZ (1984). GARCÍA MORALES (1991). Y para el caso gallego FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996). TAÍN GUZMÁN (1997). GOY DIZ (1998a)

la que se consignó en las ordenanzas de la cofradía mora de 1503. Para su examen se contaba con tres cosas: una escalera, un caracol y un aro doble de fusta (...)»²¹⁰.

El testimonio tiene una gran relevancia por tratarse de las únicas ordenanzas de una cofradía mora en España, que contemplan este estudio de la escalera²¹¹. Por lo tanto, en este caso en concreto, se observa no solo cómo se ha experimentado un cambio en la manera de evaluar sino como además se busca la buena cualificación y la habilidad de los futuros arquitectos. Por ello, se hace una selección de aquellos elementos que requieren no solo un mayor ingenio, sino también unos sólidos conocimientos y dominio del arte de los cortes de cantería y las disciplinas auxiliares que este arte conlleva.

En el caso gallego, esta misma cuestión ha sido tratada por Goy Diz, que dice lo siguiente en relación al problema del examen:

“Cuando el aprendiz remataba el periodo de tiempos acordado, según la historiografía tradicional, debía de presentarse a un examen que le facultaba para desempeñar un determinado oficio como un profesional libre de acuerdo con las ordenanzas gremiales. Sin embargo esos expedientes de examen no han aparecido para el mundo de la cantería.

El nivel técnico-artístico del futuro oficial podía medirse por diferentes sistemas en los que el maestro controlaba la hechura y realización de las obras. Creemos que más que exámenes, debieron ponerse en práctica un sistema de supervisión, por el cual unos maestros controlaban el buen hacer del aprendiz»²¹².

Desde estos tiempos hay un incipiente reconocimiento de la capacidad expresiva que se puede desarrollar con la construcción de la escalera, y que a lo largo de las siguientes centurias irá en aumento. De ello, continúa dando muestra Viollet:

“Nosotros tratamos de resumir en un estudio las diversas combinaciones empleadas por los arquitectos de los siglos XIV y XV, los cuales voluntariamente dieron a sus escaleras un aspecto totalmente monumental”²¹³.

Curiosamente el gran teórico de la arquitectura del siglo XV, Alberti, no aportó ejemplos de escaleras, limitándose a remitir a sus antepasados los romanos, quienes habían hecho un uso limitado y exclusivo de este elemento ya que, como decía Alberti: “tomaron sus precauciones contra

²¹⁰ GÓMEZ URDÁÑEZ (1988, 61).

²¹¹ En este punto quiero agradecer la ayuda prestada a la profesora Carmen Gómez Urdáñez, que tuve ocasión de conocer con motivo del VII Simposio Opus Monasticorum, organizado por el Grupo de Investigación Iacobus, del que formo parte.

²¹² GOY DIZ (1994a, 93-94).

²¹³ VIOLLET-LE-DUC (1861, 303).

el obstáculo que ellas suponían”²¹⁴. La precaución del hombre antiguo fue la de hacer casas de planta baja, siempre que fuera posible. Pero el hombre del Renacimiento no tiene por que poner límites a su imaginación y, aunque Alberti —quizás justificado por la admiración al Mundo Antiguo y sus preceptos— sí los puso; no así lo hizo otro coetáneo suyo, al que el paso de los siglos no iluminó con tanta fuerza y que, a juzgar por escritos como los de Palladio, no debió de ser muy popular. Y es que el modelo que este atribuía al ingenio de Luigi Cornaro, es el que unas cuantas décadas antes ya había propuesto Francesco di Giorgio Martini, arquitecto de fama escasamente reconocida que, quizá movido por un deseo de innovación y viviendo un momento de espíritu humanista e investigador, sienta las bases de lo que será el desarrollo de la escalera posterior. Aunque no lo hace de una forma estructurada, el germen está ya presente en sus códigos en los que todavía persiste cierto desorden heredado de tiempos pasados.

Francesco di Giorgio aborda el tema de la escalera de manera indirecta. Es decir, no dedica un apartado especial a las escaleras, pero estas aparecen reflejadas en las distintas plantas de edificios de planta central que presenta en su *Códex Ashburnham*. Hasta el momento no se habían visto escaleras de igual desarrollo y de ahí que haya que ver en este arquitecto —y no en Luigi Cornaro— por lo menos, al primer creador conocido de la planta de caracol cuadrado²¹⁵. Con certeza, se puede decir que este artista debió de ser un revolucionario, por lo menos en lo que a este estudio atañe. Si se sigue atentamente su obra no se tardará mucho en descubrir que di Giorgio aporta otros dos modelos sin los que no se podría entender la historia de las escaleras de los siglos siguientes. Escaleras de palacios y casas nobles; pero también de catedrales y monasterios; así como escaleras de espacios públicos. En cualquier caso, hay que advertir que muchas de estas escaleras no trascendieron el ámbito del papel, no fueron más que ilustraciones que tardaron tiempo en llevarse a la práctica y que además de ello, lo hicieron fuera de Italia.

Y junto a la vertiente italiana también se encuentra la francesa. Y en este caso sí que se puede decir que existen ejemplos anteriores al siglo XV, que evidencian como la escalera *à retours* o de caracol cuadrado, ya existía por aquellos tiempos. Señala Guillaume cómo este modelo conocido bajo la denominación de *escalier tournant à quatre volées droites* es habitual, porque era el más adecuado para el interior de las torres. La disposición de los castillos medievales, fortificados y con torres, motivaba que las escaleras se dispusieran en su interior. De hecho: “la escalera principal construida en el interior del edificio es una figura de excepción”²¹⁶. Son muy pocos los ejemplos que se conservan, pero el del castillo de Blois es uno de los que mejor ilustran este modelo de escalera

²¹⁴ *Vid.* nota a pie nº 16 del presente capítulo (p. 88).

²¹⁵ PEVSNER (1994, 241).

²¹⁶ GUILLAUME (1985a, 27).

cuadrada²¹⁷. Aunque pocos años distan entre la construcción de esta escalera, que se cree que data de 1480, y la del hospital de la Santa Cruz de Toledo, efectivamente todo parece evidenciar que el modelo francés es el pionero en el desarrollo de este modelo. Sin embargo, esta cuestión es sumamente cuestionable, y no se estaría hablando con honestidad si no se matizase que en el caso francés se está haciendo uso del modelo de escalera de caracol cuadrado con núcleo central macizo —el otro de los modelos que presenta Palladio, cuando dice: “pueden hacerse con la pared por dentro, y entonces, en las dos partes que dan a los peldaños, se encierra también esa pared”²¹⁸—, tratándose, por tanto, de un modelo nuevo en cuanto a la disposición de sus tramos rectos, aunque anquilosado en los modelos arcaicos de escalera con núcleo central. Por ello, se puede confirmar que la principal novedad que aporta el caso español, sin precedentes, no es tanto la forma que crea, como el concepto espacial y constructivo que desarrolla, porque por primera vez el núcleo se libera, las rampas vuelan y la caja rompe todos los elementos divisorios que interrumpen la visión completa del conjunto y la entrada de luz. Evidentes son los cambios respecto al modelo francés que, en realidad, no dejaba de ser la aplicación del modelo de *vis de tour*, hermética, que convertía el modelo circular en cuadrado. Lo que sí se puede confirmar es que estos nuevos desarrollos que adquiere la escalera en Francia, van a suceder en paralelo a aquella nueva situación de una portada —recuérdese el caso de Azay-le-Rideau— en la parte central del edificio.

Lo que se puede afirmar con rotundidad es que, desde este momento, el abanico de formas que se crean para las escaleras no va a tener límites. Es el momento en el que los planteamientos circulares se combinan con los rectos y de la mezcla de ambos surgen las mixtilíneas que enriquecerán toda una galería de formas a disposición de la construcción de escaleras. El primer reflejo de ese enriquecimiento formal de las escaleras se manifiesta con las conocidas como escaleras *imperiales*, sobre las que Bonet Correa, Marías y Ureña Uceda ya hablaron en numerosas ocasiones. Como sobre esta tipología ha surgido una polémica terminológica en relación a su definición²¹⁹, para el presente estudio —y dada la variedad formal a la que responde este tipo— se hará referencia a ellas a través de un término nuevo, menos comprometido, pero que define igualmente bien la idea: escaleras complejas, ya que su discurso viene creado por la articulación de varias partes que, en ocasiones, se inician en un mismo punto y finalizan en dos distintos; en otras lo hacen desde puntos distintos, para converger en uno común; otras veces parten de puntos distintos y llegan a puntos también distintos, y en otras ocasiones parten de un mismo punto, pero toman direcciones opuestas, y finalmente vuelven a confluir en un espacio común. En cualquier caso, la característica común a todas ellas, es que en un momento determinado se bifurcan en dos ramales o tiros, que

²¹⁷ GUILLAUME (1985a, 31).

²¹⁸ *Vid.* nota a pie nº 192 del presente capítulo (p. 170).

²¹⁹ Al respecto *vid.* UREÑA UCEDA (2007, 76).

rompen el esquema simple de escalera de único tiro compuesto de varios tramos. Son las escaleras complejas creaciones que responden a las inquietudes de una mente que ha evolucionado; que marca un antes y un después.

El modelo más común de escaleras compleja es el conocido por la Historia del Arte como *imperial*²²⁰, y no tardará mucho en encontrar su aplicación en la arquitectura española, pudiendo responder a varios planteamientos, aunque el más habitual es aquel que se desarrolla a partir de un tramo inicial que, tras finalizar en un primer descansillo, se bifurca en dos tramos paralelos que flanquean al primero pero que como consecuencia de haber dado un giro de 180 grados se disponen en sentido contrario al primero. Es el modelo ejecutado por el Bergamasco para el palacio del Viso del Marqués, pero también el que desarrolla Juan de Herrera en el claustro de los Evangelistas del monasterio del Escorial (ha. 1589) y, el que de ahí en adelante se aplicará en la construcción de los grandes palacios europeos. Sin embargo, aunque en los dos casos se trata de un mismo modelo, la manera de proyectarlos dista mucho la una de la otra. En el Escorial, Juan de Herrera es ya conocedor y practicante de un sistema de caja abierta concebida para el Alcázar de Toledo por Alonso de Covarrubias décadas antes y finalizada por el propio Herrera. Se puede considerar a Alonso de Covarrubias como el gran arquitecto de la escalera renacentista española. Dejó buenas muestras de ello en Toledo, pero también en el círculo madrileño, a través de la desaparecida escalera interclaustural del Viejo Palacio o Alcázar Real. En este caso, la novedad principal radica en su función: una escalera que debía de ser elemento de conexión entre dos patios: el de las estancias del Rey y el de las estancias de la Reina. Por ello no solo serviría de conector de partes verticales, sino también horizontales. Este esquema no era ajeno al artista, porque en su momento fue el mismo que planteó para el hospital de Tavera (Fig. 96). Era, por tanto, un tipo de escalera multifunción, que tendrá gran repercusión en España, y que además presentaba una nueva manera de entender la forma de la escalera, porque en este caso se complicaba el esquema al tener que unir dos escaleras simples de caracol con hueco en el centro, por su segundo tramo. Finalmente subyace un nuevo concepto de escalera, también practicado en Toledo, que consiste en eliminar cualquier obstáculo que reste visión al conjunto de la escalera. Por ello, no solo se eliminan paramentos —demostrando así que la escalera no necesita sujeción paramental interna, como consecuencia de las investigaciones constructivas que se venían llevando a cabo a través de los estudios del corte de la piedra— sino que también se omiten las techumbres que dividen los pisos, liberando de manera total el espacio destinado a la escalera, que solo queda cerrada en su parte superior por una gran bóveda. La consecuencia más directa de esto es que dentro del plano del edificio una parte considerable del mismo se utilizará única y exclusivamente en la disposición de este elemento. Y este

²²⁰ BONET CORREA (1975, 75-111).

modelo abierto a la española, es el que presenta Balthasare Longhena en San Giorgio Maggiore en Venecia (1641) (Fig. 97); lo que suponía una ruptura respecto a la escalera planteada para la Scuola Grande di San Rocco (1544-1549) en la que todavía se aprecia un modelo cerrado²²¹, heredero de una tradición probablemente francesa, gestado en Fontainebleau, según señala Guillaume²²²; aunque tampoco se debe olvidar la presencia de un referente clave como es la Scala d'Oro del Palacio Ducal de Venecia, cuya construcción se inicia en 1530. Al igual que sucedió en San Giorgio Maggiore, en el Palazzo Reale de Nápoles (1650) Antonio Picchiatti proyecta una escalera que, por su disposición en un lateral del claustro y por la interpretación del espacio y su desarrollo en él, constituye el reflejo más directo del precedente toledano, al que Marías califica como *preimperial*, ya que en su opinión el empleo de cinco tramos —en vez de los tres de los que consta la *imperial*— constituye su estado previo²²³.

Por su parte, Guillaume reconoce con bastante certeza que la configuración de este tipo de escalera tiene como punto de partida las escaleras de ida y vuelta. A propósito de las exploraciones espaciales y los conceptos que deben ordenar el discurso de una escalera que surgen en el siglo XVI una serie de reformas y nuevos planteamientos que suponen la evolución en el concepto de la escalera monumental. Dice así:

“Una doble preocupación guía sus búsquedas: el gusto por la simetría y el deseo de crear un efecto espacial de gran amplitud en el interior de la caja. La primera, aparece como se puede entender en Italia, donde nacieron en dos formas nuevas: la escalera interior de rampas convergentes o divergentes —tipo frecuente en las escaleras exteriores— y la escalera de rampas paralelas cuya primera (o segunda) rampa está desdoblada, la cual deriva de la escalera rampa sobre rampa”²²⁴.

Lo cierto es que la escalera de corte imperial no deja de ser el resultado de fusionar dos escaleras de ida y vuelta por su primer tramo, y estas —como ya demostró anteriormente con las del Alcázar de Madrid— pueden presentar variaciones. Señala Marías como este tipo de escaleras se practican por primera vez en España, dentro del círculo toledano, como una parte integrada en el recinto claustral. Con posterioridad va a sufrir una serie de evoluciones derivadas de la necesidad de adaptarse a la estructura del edificio, creando el tipo de escalera dobleclaustral que presenta Alonso de Covarrubias porque puede: “servir a dos patios y como ahorro de espacio al sustituir a dos

²²¹ HEYDENREICH y LOTZ (1999, 502-503).

²²² GUILLAUME (1985a, 38). Se trata del proyecto de escalera interior de 1540 que sustituyó la creada por Rosso en 1531. Un modelo que, en esencia, es la yuxtaposición de dos escaleras de ida y vuelta, como la de Azay-le-Rideau (1518).

²²³ Personalmente no creo que se deba de considerar esta escalera como un ejercicio inicial que tiene su perfección en el tipo imperial. Simplemente creo que son distintas respuestas a espacios diferentes pues, en numerosas ocasiones Alonso Covarrubias demostró su versatilidad y su destreza técnica en la elaboración de los distintos modelos de escalera, dominó y revolucionó la manera de entender los esquemas *simples* y a partir de su combinación obtuvo los más bellos ejemplos de escaleras *complejas*.

²²⁴ GUILLAUME (1985b, 11).

escaleras claustrales”²²⁵. Según Marías existió un primer ejemplo de este tipo que no se llegó a ejecutar. Se trataría de la proyectada por Covarrubias en 1546 para el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia²²⁶. No obstante, Marías menciona un tipo precedente, el preimperial que se diferencia del primero porque entre los tres tramos interpone dos perpendiculares, de manera que responde a un esquema en forma de E; o, lo que es lo mismo, supone la suma de dos escaleras de caracol cuadrado por sus tramos iniciales. Dice Marías que este tipo de escalera también es derivado del ingenio de Covarrubias, quien lo materializa en las escaleras del Alcázar de Toledo hacia 1550²²⁷ (Fig. 98). Conforme a esto, todo parecería indicar que con el término preimperial no se pretendía tanto indicar un orden temporal en el orden creativo de la escalera; sino que se refiere a una cuestión formal pues, a juzgar por las fechas, el modelo valenciano fue —aunque con un margen muy corto de tiempo— proyectada con anterioridad al toledano.

No se puede negar que este tipo de escalera necesita un gran espacio y que, una vez ejecutada, su despliegue resulta muy llamativo a la vista, aspecto sumamente paradójico si se tiene en cuenta lo temprano de la época. Lo más habitual es encontrar este tipo de escaleras en el interior de palacios, especialmente a lo largo del siglo XVIII en cualquier punto de Europa, si bien es cierto que, en España, uno de los ejemplos más característicos es el de la escalera del patio de los Evangelistas en el monasterio del Escorial. No hay que obviar que la condición particular de este monasterio, que cumplía también las funciones de Palacio Real, podría ser la justificación a este tipo de escalera más opulenta y ambiciosa, si bien es cierto que esta forma parte del espacio reservado a los monjes (Fig. 99). Con posterioridad se convertirá en el modelo preferente de los palacios barrocos españoles, italianos y alemanes. En 1734 el Alcázar Real sufre un devastador incendio que, en consecuencia, motivará la creación de un nuevo palacio para Felipe V de Borbón (1683-1746)²²⁸. El proyecto inicial se encarga a Filippo Juvarra, uno de los más codiciados arquitectos italianos del momento para el diseño de palacios, que además presentaba la ventaja de haber practicado la creación de un destacado número de grandiosas escaleras. Y así sucedió con el Palacio Real de Madrid, para el cual eligió un espectacular diseño de doble escalera imperial contrapuesta que, debido a su muerte en 1736, no se llegó a ejecutar de manera fiel, pero de la cual y, afortunadamente, se conservan todos los planos en la BNE²²⁹. Finalmente, las obras se adjudicaron a Francesco Sabatini, otro prestigioso arquitecto italiano al servicio de la Corona de los Borbones en Nápoles. Discípulo de Luigi

²²⁵ MARÍAS FRANCO (1985, 165).

²²⁶ IDEM.

²²⁷ MARÍAS FRANCO (1985, 166).

²²⁸ SANCHEZ (2005).

²²⁹ Este modelo debía de ser similar al proyectado por Balthasar Neumann para el palacio de Würzburg que consistía, tal y como recogió Boffrand, en un juego de dos escaleras complejas de tres tramos paralelos, contrapuestas y separadas por un vestíbulo, de las cuales, en la actualidad solo se conserva una. Y este, a su vez, también fue el modelo que se llevó a cabo en el palacio de Riofrío (1751), un pabellón de caza promovido por Isabel de Farnesio, que recoge la tradición tipológica de palacios italianos del siglo XVI. Aquí los dos conjuntos de escaleras ocupan una de las bandas laterales del claustro, consiguiendo un desarrollo propio del XVIII.

Vanvitelli, fue invitado por Carlos III que acababa de llegar a España, procedente de esos territorios italianos, que por aquel entonces eran posesión de la Corona Española. La actuación de Sabatini en las nuevas escaleras del Palacio Real de Madrid, en esencia, sería similar a lo planteado por Juvarra, aunque de una manera mucho más austera y sencilla, en una línea ya iniciada por su maestro en la Reggia de Caserta (1752-54)²³⁰ (Fig. 100). Lo que se está haciendo es continuar este esquema que se ve ampliado en el palacio de Aranjuez, coetáneo en el tiempo²³¹, por lo que tuvo que ser construido en varias fases, pero con un espíritu eminentemente barroco.

En ambos casos, el modelo propuesto por di Giorgio Martini adquirió unas dimensiones palaciegas y, aunque construido en España, es un arquitecto italiano el que se encarga de ejecutarlo bajo un esquema español ya asentado desde hacía dos siglos en Italia. Sin embargo, este discurso no era ajeno al modo de construir de Juvarra dado que tan solo unos años antes este ya había intervenido en las obras del Palazzo Madama (1718-1721). En el caso de los palacios de Aranjuez y Real nuevamente se recurre al esquema ortodoxo de escalera compleja, compuesto por la unión de dos escaleras simples de caracol cuadrado fusionadas por su tramo inicial (Fig. 101). Sin embargo, el primero de ellos presenta una novedad y es que el amplio y luminoso espacio donde se sitúa permite abrir acceso al primer rellano desde tres espacios, uno frontal y dos laterales, alterando ligeramente la configuración del esquema. Solo habrá que esperar unos años para ver la evolución de este tipo, el cual se localiza en un pabellón de caza segoviano de aspecto exterior más comedido, pero que guarda en su interior uno de los ejemplos más hermosos y perfectos de la escalera monumental española²³². Las escaleras del palacio de Riofrío en Segovia responden a las recomendaciones de Milizia en sus tratados:

“En los grandiosos palacios van situadas dos escaleras majestuosas: una en frente de la otra, cerca del ingreso y desembocan en el piso noble en un gran rellano o vestíbulo común, en medio del cual se encuentra la puerta de la sala principal, y de otros ingresos (estancias) particulares”²³³.

Si se retoman las láminas nº 49 y 50 se observa como Scamozzi demostraba, a partir de la obra de Vitruvio, que los hombres de la Antigüedad Clásica, cuando hacían uso de la escalera para sus

²³⁰ CORTÉS LÓPEZ (2013b).

²³¹ A pesar de que las obras en el palacio de Aranjuez fueron paradas en diversas ocasiones, finalmente se concluye bajo un esquema barroquizante, haciendo de este uno de los mejores exponentes de España, junto con el palacio de la Granja.

²³² Este palacio fue ordenado por Isabel de Farnesio, con lo que la influencia italiana está muy presente. El palacio se concluyó, al menos en lo que se refiere a su estructura. Sin embargo, muchas estancias no llegaron a ser decoradas. La sencillez y casi severidad de este edificio son hasta cierto punto engañosas dado que en el interior se encuentran al menos dos espacios dignos de ser mencionados. Por un lado la escalera de acceso, situada, siguiendo las pautas de los palacios italianos, a un lado del claustro; y por otro, la capilla de plan central con forma de óvalo que nos pone en contacto con la herencia barroca romana. Aunque este palacio no llegó a ser la morada de la reina, sí fue la residencia de otros miembros de la realeza que vieron en él un escape a los problemas que les planteaba la dura vida de la Corte.

²³³ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 59-60).

palacios o villas, empleaban una doble escalera que flanqueaba un espacio central, normalmente destinado a patio o vestíbulo. La lámina nº 54 representa la planta del perfecto palacio veneciano del siglo XVI: el palacio del Cardenal Cornaro, donde el italiano retoma el modelo y lo aplica al caso renacentista²³⁴ (Fig. 102). Milizia debía conocer estos modelos y los recomienda para la creación de los fastuosos palacios europeos que —como el de Riofrío— estuvieron fuertemente influenciados por las pautas italianas y francesas. Sin embargo, el caso de este palacio es de una novedad absoluta, pues se construye con anterioridad a la publicación de los tratados de Laugier y Milizia; y podría ser uno de los pioneros en adoptar este sistema de escalera ya que Vaux-le-Vicomte, aunque hace uso de la doble escalera que flaquea un vestíbulo, no sigue el modelo imperial; y Würzburg, aunque iniciado hacia 1720, nunca llegó a proyectar las dos escaleras que, sin embargo, si pudieron servir de modelo al proyecto del pabellón de caza segoviano.

A propósito de Juvarrá y el Palazzo Madama, se puede presentar otro de los modelos complejos que podría denominarse de *alzado romboidal*. En la escalera de este palacio de Turín no se responde al esquema ortodoxo del modelo *imperial*; sino que, por el contrario, en este caso lo que se produce es una contraposición de dos conjuntos de escaleras simples de ida y vuelta, que tienen su inicio en un mismo punto aunque en direcciones opuestas y que, tras hacer una pausa en sendos descansillos superiores, retornan sobre este 180° para continuar hasta el rellano superior, en el que vuelven a confluir. Es, por tanto, una combinación de dos escaleras que dibujan un esquema romboidal, cerrado y que, en lugar de ir en paralelo al eje de la entrada del edificio, se disponen perpendiculares a él, enfatizando la línea de fachada a lo largo de la que se proyectan. Al igual que sucedía con los otros modelos, estas gradas precisan un gran hueco y buena perspectiva. Cordemoy da respuestas sobre esta cuestión cuando afirma que: “con el fin de que las escaleras sean bonitas y de gran vuelo (empaquetado), es necesario que estén emplazadas en un lugar grande y elevado de la altura de dos pisos”²³⁵. Resulta interesante que dentro de las posibilidades que se pueden desarrollar a partir de este esquema —igual que sucedía con el *imperial*—, Pevsner expone como ejemplo la Escalera Dorada de la catedral de Burgos²³⁶ (Fig. 103). En este caso ya no solo se trata de un amplio espacio, sino que el elemento decorativo que generan es un añadido que obliga a que no pasen desapercibidas.

Dentro de este modelo de *alzado romboidal*²³⁷, todavía puede existir una variante, a la que en ocasiones se ha referido bajo la denominación esquema en forma de T²³⁸. En este caso se puede partir —o no— de un único tramo que, tras reposar en un descansillo, se divide en dos nuevos

²³⁴ Recuérdese como du Cerceau ya lo había aplicado en alguno de sus ejemplos de casas.

²³⁵ CORDEMOY (1714, III parte, cap. II, sección IX, 105).

²³⁶ WETHEY (1964, 299).

²³⁷ Dicho de otra manera este modelo de escalera es la versión perpendicular del *modelo imperial*.

²³⁸ O lo que es lo mismo, la versión perpendicular del *modelo preimperial*.

tramos enfrentados y girados 90° respecto al primero. Cada uno de ellos llevará a un descansillo propio que, tras un giro de 90°, continua en línea recta hasta finalizar en otros sendos descansillos de los cuales, tras repetir el mismo movimiento, se proyectan finalmente dos rampas que rematan en un rellano común. Dicho con otras palabras, consiste en disponer dos conjuntos de escaleras simples de caracol cuadrado de manera contrapuesta, y solo unidas en la parte inferior y en la superior. Con todo, el resultado de su alzado nuevamente se correspondería con la imagen de un rombo, como sucedía en el Palazzo Madama. Existen bellos conjuntos de este modelo y tal debía de ser el efecto estético que causaba, que fue foco de atención en las vistas de paisajes urbanos como el que representaba Bernardo Belloto es su pintura sobre el mercado de Dresde.

A la vista está que este modelo, con sus variantes, también tuvo una gran aceptación en la arquitectura española. De hecho, se practicó tanto en interiores como en exteriores, y fue especialmente empleado a lo largo del siglo XVI, pues era un tipo de escalera que se integraba muy bien con la obra, sin necesidad de proyectarse demasiado en el espacio. Bramante ya lo había empleado en el *Cortile* del Belvedere a principios del siglo XVI²³⁹ (Fig. 104) y pudiera ser que Siloé, como máximo representante del clasicismo en España, estuviera siguiendo los pasos de su maestro italiano pues, en el caso de Bramante, sobra decir que el que hiciera uso de estas escaleras, podría responder más bien a una cuestión de empatía con el pasado —recuérdense las escaleras del Templo de la Fortuna Primigenia en Palestrina— a que se estuviera guiando por los nuevos patrones impuestos por di Giorgio Martini. Este tipo de escalera, también se empleó en los exteriores de algunos destacados monumentos portugueses: desde el acceso a la Cámara Municipal de Vila Real, reflejo construido de la imagen creada por Belloto sobre el nuevo mercado de Dresde; hasta el *Via Crucis* del Bom Jesus do Monte (Braga) —aunque en este caso se trata de una serie de escaleras— o en el propio San Pedro dos Clérigos en Oporto, aunque en esta ocasión lo haga de manera invertida²⁴⁰.

El desarrollo de este tipo llega hasta el siglo XVIII, donde los tramos de las escaleras palaciegas ganan en dimensiones —como sucedía con el modelo imperial—. Así se evidencia en la disposición de la escalera del palacio de Weissenstein en Pommersfelden. En este caso se parte de un enorme hueco rectangular que da cabida a una escalera, que parte del esquema en T de la escalera siloesca, aunque el tramo inicial único desaparece, iniciándose en dos tiros enfrentados que se vuelven a reunir en el rellano superior, pero que necesitan de un tramo intermedio, con lo que ya no son dos, si no tres los tramos que hay que ascender. En consecuencia, lo que se está generando es un

²³⁹ Según Pevsner, Francesco di Giorgio influiría con sus modelos a Bramante.

²⁴⁰ En este caso se parte de dos tramos que nacen en puntos opuestos y confluyen en un espacio común, elevado, del que nuevamente se proyectan otras dos escaleras en sentido opuesto y, en consecuencia, lo que se consigue es alterar el orden clásico del modelo ya que ahora el esquema cerrado bramantesco se abre en varias direcciones.

aumento de las perspectivas que permiten visionar el espacio desde distintos puntos de vista; es una integración del recorrido de la persona que asciende, con la escalera y el entorno en el que ella se desarrolla. Sin embargo, no se puede decir que este modelo sea revolucionario, pues ya a inicios del siglo XVII fue empleado en la Escalera Maximiliana de la fachada de la catedral de Santiago de Compostela. Lo que sí resulta llamativo es su aplicación en el ámbito interior. Hasta ese momento este tipo de escaleras habían sido más habituales en el exterior de importantes edificios. La novedad de Pommersfelden es integrarlo en el espacio interior del palacio, haciendo de él casi un escenario donde el que transita se convierte en actor. Y esto solo se entiende si se pone en relación con el espacio que la rodea. Las galerías superiores que envuelven este espacio resultan ser los palcos desde los cuales se verá la ‘escena’ que se desarrolla en las plantas bajas²⁴¹.

El éxito que tuvo este esquema y su versatilidad han estado presentes en numerosos edificios de una determinada importancia. Ya se ha hablado de cómo frecuentemente este modelo se asocia a exteriores y, aunque también existen casos interiores como el de Burgos, la pregunta que surge es cómo llega este modelo a Pommersfelden. Aunque se podría pensar que quizás Dietzenhofer o Hildebrandt podrían haber estado en España, no se tiene conocimiento de que este hecho haya sucedido. Lo que sí resulta más creíble es que se valieran de repertorios de láminas que reproducían esquemas de interiores de templos, palacios, muchas veces inventados, otros quizás extraídos de ejemplos reales. Un buen ejemplo son las perspectivas de Vredeman de Vries; o incluso los recopilatorios de modelos de escaleras que académicos como Vittone recogen en sus obras²⁴². El caso del *Capricho Arquitectónico* atribuido a Gaetano Chiaveri (1689-1770) (Fig. 105) ofrece un buen ejemplo de la grandeza y empaque que un arquitecto podría dar a su obra con una escalera de este tipo. La idea es muy similar a la que se desarrolla en el palacio de Weissenstein, porque se trata de un espacio casi concebido como teatro, con columnatas y palcos superiores que permiten una visión de todo el conjunto. No se puede percibir si el desarrollo consiste en tres tramos por cada ala que confluyen en el rellano superior. Lo que sí se aprecia es que el primer tramo simple y la puerta bajo el rellano superior siguen las pautas que rigen a este esquema.

Hasta aquí se ha explicado el desarrollo de este tipo de escalera compleja y de su gran repercusión en las arquitecturas palaciegas desde el siglo XVII. Pero para llegar a este punto es necesario entender en qué momento puede gestarse su origen y, para ello, es necesario volver a los inicios del siglo XVI. Nuevamente A. Blunt ha visto en un modelo francés, el presentado por du Cerceau en sus *Plus Excellents Bastiments*, el origen de este tipo. Se trata de las escaleras que anteceden al castillo de Bury. Este modelo de escalera semirromboidal, constituye, según el autor, el modelo que inspirará poco

²⁴¹ Esta idea también tiene una función práctica. Si recordamos lo que decía Palladio a propósito de las escaleras de Chambord, no cabe duda que estas galerías permiten ver a la persona que accede a los pisos.

²⁴² VITONE (1760, láms. LXXVIII, LXXIX).

después la obra desarrollada en el *Cour Ovale* de Fontainebleau²⁴³. A pesar de que Blunt parece posicionado a favor de que la creación del tipo tiene marca francesa, él mismo aporta un dato sobre el que merece la pena detenerse y hacer un análisis. Entre la llegada de nuevos artistas italianos a la corte francesa, en distintos reinados, se destaca la presencia de Giuliano da Sangallo y su discípulo Domenico da Cortona; y de Sebastián Serlio, entre otros muchos otros. Precisamente el primero de ellos, Giuliano, que no va a permanecer mucho tiempo en Francia, en el año 1499 había finalizado las obras de la villa de Poggio a Caiano para los Medici. En esta casa de campo presentó unas escaleras exteriores que, aunque no se disponían de la misma manera que en Bury, podrían sentar las bases de otro tipo de escalera exterior para palacio. A mayores, Sangallo está trabajando en Roma, donde por la misma época Bramante se afana en la construcción del *Cortile* del Belvedere (1502) en el que, tomando como punto de partida modelos de la Antigüedad clásica, desarrolla el modelo romboidal que, en esencia es el que se ha llevado a cabo pocos años después en Bury. La posible influencia que sobre la obra de Bramante pudieron tener templos como el de la Fortuna Viril en Palestrina, revela como —al igual que recogió Fischer von Erlach en su libro sobre antigüedades (Fig. 106)— esta estructura rampante romboidal fue también habitual en la Roma Antigua, eso sí, como elemento exterior. Blunt también hace referencia a Rosso, un arquitecto italiano que pudo intervenir en las obras²⁴⁴; aunque la similitud extrema que se aprecia entre Fontainebleau y el modelo que presenta Serlio en su obra, es innegable. El problema es que, como señaló A. Chastel²⁴⁵, Serlio no llega a Francia hasta 1540, momento en el que las escaleras ya habían sido destruidas para llevarlas a su interior. Por otro lado, la obra de Serlio se edita por primera vez en 1545, lo cual complica la situación porque, hasta cierto punto, no se puede determinar si los modelos serlianos eran ya conocidos por otras vías (antes de ser publicados); si la escalera de le Breton —a quien la historiografía atribuye la construcción del conjunto palaciego— fue la que motivó los dibujos de Serlio; o si existe un nexo común entre ambas partes, todavía desconocido. Con todo la vía más probable es que estos primeros modelos franceses, nuevamente fueran un préstamo italiano; ya que todo parece apuntar a que en la tradición francesa no existían precedentes de este tipo; situación totalmente opuesta a lo que sucedía en Italia.

Volviendo a los inicios de este discurso convendría aclarar la cuestión que —junto al desconocimiento de los planos de di Giorgio Martini— pudo justificar que en el siglo XVI Palladio pensara que nadie, antes que Luigi Cornaro, había creado este tipo de escaleras. La clave la vuelve a dar Pevsner²⁴⁶ al plantear que si bien estas primeras formas nacen vinculadas a la arquitectura teórica italiana; no es menos cierto que los primeros en llevarlas a la práctica fueron los españoles. Toledo,

²⁴³ CHASTEL (1967, 74-80).

²⁴⁴ VASARI (2010, 635-642).

²⁴⁵ CHASTEL (1967, 74).

²⁴⁶ PEVSNER (1994, 241).

Madrid, Burgos, Andalucía fueron unas pioneras en la importación de unos modelos que, viniendo de un país extranjero, no solo no se habían practicado en él sino que eran todavía mal vistos por los teóricos del momento²⁴⁷. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII se popularizaron e integraron en conjuntos tan destacados como el de Versalles. En relación a este palacio y enfrentándose a muchos otros teóricos, Cordemoy fue el máximo defensor de la escalera de este palacio y, aunque él mismo dice que:

“no diré nada de la forma que se le debe de dar, ya que ello depende de la habilidad del arquitecto, y de su dirección. Desearía sólo que semejantes a la gran escalera de Versalles, y a las de San Cloud y del castillo de Richelieu, usaran una doble rampa confluyente en un mismo y muy grande rellano; porque otra que resulte de esta simetría una especie de belleza y de grandeza, la afluencia de gente que sube y baja constantemente, y así más fácil será escapar de una parte y de la otra”²⁴⁸.

Resulta novedosa la concesión total de libertad que otorga al arquitecto para desarrollar su capacidad creativa. Este —desde el punto de vista de Cordemoy— no debe estar condicionado por unos modelos concretos. Sin embargo, recomienda el uso de aquella escalera de planteamiento complejo, y lo hace en base a que resultan no solo más espaciales y bellas, sino porque ahora cumplen un papel distributivo y de liberación de tránsito, una idea que tendrá especial trascendencia en edificios públicos donde la escalera se convierte en un elemento de reclamo que ha de dar acceso a un gran número de personas que pueden acceder a la vez.

Este modelo de alzado romboidal monumentalizó el acceso a importantes edificios y, al mismo tiempo, contribuyó a dignificar el espacio público de la ciudad. Son numerosas las iglesias y palacios que se han proyectado con esta solución de escalera y en muchos casos se han llegado a ejecutar a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII en muchas ciudades europeas. Las escaleras de la fachada de la catedral de Santiago de Compostela son herederas de ese clasicismo procedente de la escuela de Siloé²⁴⁹, en última instancia derivadas del modelo romano de Bramante²⁵⁰; del mismo modo que la Villa Sacchetti, de Pietro da Cortona, presenta un esquema ciertamente derivado del anterior, aunque hay que advertir que en este caso se trata de la combinación de varios módulos de escaleras en los que cada una de las unidades consiste en dos rampas que partiendo de puntos contrapuestos se disponen en una misma dirección, lo que las hace confluir en un *descansillo* común. La combinación de series de este tipo, genera unas construcciones de escaleras de un gran efectismo e

²⁴⁷ No obstante, como dice Pevsner, Francesco di Giorgio ya indica la posibilidad de introducir el esquema en T en palacios como el de la Republica y, además, unos cuantos años después, su uso será frecuente en los palacios genoveses.

²⁴⁸ CORDEMOY (1714, III parte, cap. II, sección IX, 110).

²⁴⁹ BONET CORREA, (1975, 84); BUSTAMANTE GARCÍA (1985, 173).

²⁵⁰ Sobre esta vinculación son fundamentales y pioneros los estudios de: SEBASTIÁN (1962, 352-356) y WETHEY (1964, 299).

integración en el espacio, convirtiéndose en elementos conectores del paisaje con la arquitectura. Este esquema clasicista tiene sus precedentes en otras villas renacentistas, como Villa d'Este en Tivoli (1565-1572) diseñada por Pirro Ligorio²⁵¹ (Fig. 107). Desde entonces, estos modelos de villa italiana se convertirán en el referente clave para entender obras como las de Decker (Fig. 108) o von Erlach y, en general, son el punto de partida para la comprensión de la estética del jardín barroco. Finalmente, un siglo después, Vittone resuelve las escaleras de la iglesia de Grignasco (1750) con este mismo esquema, aunque con una serie de peculiaridades que llevan a la realidad de un Barroco que transgrede los patrones impuestos por el Clasicismo, pues ahora las rampas no solo se multiplican sino que se giran respecto al plano frontal que marca la fachada, lo que hace que estas se proyecten más en el espacio, definiendo una clara diagonal, que a su vez está en armonía con los laterales de este edificio de planta poligonal. Lo mismo que sucedió en la arquitectura inglesa y en su manera de entender el paisaje como parte integrante de la arquitectura. Buena muestra de ello se encuentra en el *Vitruvius Britannicus*, donde se recogen algunos modelos de palacios de diferente índole, algunos ejecutados; otros solo proyectados. Dentro del primer grupo resulta significativo el Drumlenrig Castle, en Escocia, que tal y como se indica es la antigua residencia del Duque de Queensbury (Dumfries), de la que se destaca sus jardines²⁵², a los que se accede directamente desde una hermosa escalinata de tramos rectos. Algo muy similar sucede en el Chatsworth en Derbyshire²⁵³, proyectado por Mr. Talman hacia 1681 (Fig. 109). En su explicación nada se recoge sobre la impresionante escalera que precede la entrada al conjunto. Sin embargo, una rápida observación será suficiente para entender que nuevamente la referencia primera es ese viejo modelo clasicista de corte bramantesco. No obstante, el perfil diagonal perfecto existente en el conjunto del *Cortile* del Belvedere aquí se ve quebrado por las líneas horizontales que marcan los descansos que se intercalan entre los dos tramos de cada uno de los dos tiros de los que se compone la escalera. Más próximo al modelo de Bramante resulta el proyectado en la primera propuesta que se hace para el palacio de Lord Viscount en Wanstead²⁵⁴.

De este modo se puede deducir que si la *escalera imperial* fue la predilecta para interiores; la escalera con *alzado romboidal*, se configuró como la más adecuada para los espacios exteriores. Con todo, como ya se ha ido viendo, no siempre resultó ser así y esta variedad de formas es la que enriquece este campo de la arquitectura.

Lo que se puede concluir de toda esta reflexión es que, cuando Palladio atribuye a Luigi Cornaro la invención de los tipos de escalera, está omitiendo las primeras investigaciones que se realizan en el

²⁵¹ HEYDENREICH y LOTZ (1999, 416).

²⁵² CAMPBELL (1715, 5 y 37-38).

²⁵³ CAMPBELL (1715, 6 y 72-76).

²⁵⁴ CAMPBELL (1715, 4 y 21-22).

campo de la historia de la escalera²⁵⁵. Unas pesquisas que fueron fundamentales para el resto de los teóricos que, desde distintos países, se dedicaron en los siglos siguientes a continuar con la búsqueda de un modelo ideal de escalera y que se llegaron a justificar en conceptos tan extremos como el de Fray Lorenzo de San Nicolás que recomendaba hacer:

“en una caxa dos escaleras, las quales tienen diferentes entradas y salidas, aunque a unos mismos suelos: y estas suceden cuando en una casa principal hay servicio de hombres y mujeres, sirviendo unos por una parte, y otros por otra. Es una cosa muy decente y debida al decoro de casas principales”²⁵⁶.

Lo que se plantea ahora ya no es una simple cuestión de comodidad y belleza, sino de conveniencia y decoro que habla de la propia organización, del tránsito y desarrollo de los accesos de la casa y de su rutina habitual. Sin embargo, en este caso Fray Lorenzo puede estar haciendo referencia a dos tipos de escalera. El *esquema en T* favorecería esa clasificación ya que un ala llevaría a las estancias masculinas; y la otra a las femeninas²⁵⁷, respondiendo a un esquema simétrico. Este es el modelo versallesco que Boffrand presentó en el proyecto del palacio de Nancy²⁵⁸ y, aunque de una forma un tanto fusionada²⁵⁹, en el palacio de la Malgrange. El concepto de que en estos momentos la escalera no sea un simple elemento comunicativo, sino que además adquiera un papel clasificador y distributivo puede resultar muy novedoso pero, en el fondo, es la misma idea que Cordemoy defiende cuando explicaba el sentido de la escalera versallesca.

Profundizando un poco más, este tema de la distribución ya se había abordado un siglo antes cuando Scamozzi proyecta la Scala d’Oro del Palazzo Ducale de Venecia, de gran originalidad en cuanto a su planteamiento. Aunque es de caja cuadrada comparte un rasgo con escalera *a vis* de Chambord porque responde a un carácter multifuncional. La Scala d’Oro se corresponde con el esquema de escalera número cuatro que Scamozzi propone en su Libro III²⁶⁰. La intención de esta escalera radica en conectar dos pisos por medio de dos escaleras diferentes que se disponen una

²⁵⁵ Desconozco si se tratará de una cuestión de intereses, por la buena amistad que ambos tenían, o si realmente no era consciente de que este tipo de escalera ya había sido empleado con anterioridad.

²⁵⁶ SAN NICOLÁS (1639, cap. XLIV, 119-V).

²⁵⁷ No obstante, esta distribución también se puede hacer con la disposición que genera una escalera imperial. La diferencia radica en que el *esquema en forma de T* responde a un planteamiento centrífugo, es decir, que aunque se parte de un punto común hay una separación clara de los accesos que impide, a partir de un determinado punto, que estos se crucen. Por su parte, la escalera *imperial* responde a un diagrama centrípeto, es decir, las dos personas parten del mismo punto (como sucede en el primer caso), se bifurcan en un punto intermedio y se vuelven encontrar en la parte superior. A partir de ahí en este rellano superior puede haber una distribución de estancias dependiendo del ala.

²⁵⁸ Marías hablaría de un esquema *preimperial*. Se podría decir que este es la fusión del esquema en *forma de T* y el imperial. A modo anecdótico creo que un ejemplo muy ilustrativo de este tipo de situación es la que refleja la película de animación de Walt Disney *la Bella y la Bestia*. La escena archiconocida en la que los protagonistas bajan cada uno por uno de los dos tiros de la escalera que comunicaban con sus correspondientes estancias, confluyendo ambos en el descansillo intermedio, desde el que bajan juntos el último tramo, es más que ilustrativo del uso que se les debió de dar a estas escaleras.

²⁵⁹ Es muy frecuente que los prototipos se mezclen, dando resultados heterodoxos pero de una gran riqueza expresiva.

²⁶⁰ SCAMOZZI (1764, libro III, cap. VII, 184, lám. 46).

sobre la otra. Un espacio de grandes dimensiones en el que se disponen dos rampas paralelas separadas por un muro que en su parte central dispone un descansillo común a ambas, rompiendo la línea mural. Este descansillo es el elemento clave porque, si se gira en él, el siguiente tramo llevará al primero de los pisos, de forma y manera que si se quiere acceder al segundo se debe obviar el giro y seguir recto hasta el segundo de los descansos desde el que se accede por medio de una nueva rampa.

Pero Fray Lorenzo también podría estar haciendo referencia a otro tipo de escalera de desarrollo igualmente complejo. Uno que en su momento diseñó Leonardo da Vinci alrededor de un cubo. En realidad, se trataba de un conjunto de cuatro rampas individuales que partían de distintas puertas y también llegaban a puntos distintos; y que en el fondo no deja de ser lo que se llevó a cabo en la escalera del castillo de Chambord, aunque en este caso bajo un formato circular. Es el modelo de doble revolución sobre la que habla Vignola también estudiada en los libros del corte de la piedra de nuestros arquitectos españoles: Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda. Un tipo de escalera de la que Santiago de Compostela cuenta con uno de los más bellos y exclusivo ejemplos en su antiguo convento de Santo Domingo de Bonaval; a pesar de que este tipo se puede decir que ya se practicó en algún modelo de finales Tardogótico; y del que también se presenta un interesante ejemplo en la conocida como *The Grand Shaft* en Dover (ha. 1800) (Fig. 110), aunque aquí la escalera se dispone entre dos muros y no suspendida en el aire como sucede en el caso compostelano.

A propósito de estas escaleras de planta circular, el segundo tipo de escaleras que menciona Palladio se corresponde con una solución más común, desarrollada durante la Edad Media. La escalera de caracol fue el recurso predilecto para la unión de distintos niveles en estos momentos. Bien es sabido que en aquellos tiempos era un elemento al que no se le dieron grandes concesiones, al menos en un inicio²⁶¹. De la misma manera, no se puede decir que a partir del Renacimiento haya un corte radical con este tipo de escaleras. Sería un gravísimo error pensar que los hombres del Renacimiento y el Barroco no la emplearon; del mismo modo que afirmar que los hombres de la Antigüedad no habían hecho uso de la de tramos rectos. Esto se demuestra en la búsqueda de alternativas a este tipo de escaleras de manera que importantes obras de estos momentos contienen en su interior impresionantes escaleras de formas elípticas. Por otro lado, conviene recordar que cuando se hablaba de la importancia que dieron los primeros tratadistas del Renacimiento a la escalera, estos recomendaban que no fuera un obstáculo, y de ahí que las primeras escaleras del Renacimiento

²⁶¹ Recuérdese lo que dijo Viollet sobre la revalorización que se produce ya desde finales del siglo XIII en los estudios de las escaleras. Aunque en estos momentos quizá no hubiera un corpus teórico consolidado, en cierto modo se está empezando a gestar su origen.

frecuentemente fueran circulares —como sucede en el Palacio Contarini de Venecia— y se llevaran al exterior de las fachadas.

Sin embargo, esta tradición de la escalera circular viene de más lejos, y ya Palladio no dudaba en reconocer que en la Antigüedad había sido empleada en monumentos tan destacados como la Columna Trajana. La planta número XXXI de un templo que describe e ilustra Serlio en su *Tercer Libro*, y que este identifica con el Pórtico de Pompeyo²⁶² o Casa de Mario, presenta una sucesión de cinco huecos centrales de los cuales, de manera intermitente, tres de ellos constituyen la caja de las escaleras de caracol que, en palabras de Serlio, sirven: “para subir en lo alto”²⁶³.

Palladio, en su descripción sobre las escaleras de caracol, dice que:

“se hacen, ya redondas, ya elípticas, unas veces con columna en el centro y otras huecas. Se usan especialmente en lugares estrechos porque ocupan menos espacio que las rectas, pero son más difíciles de subir”²⁶⁴.

Los romanos practicaron ambos tipos, pues la Columna Trajana respondía al primer esquema, aquel que consta de un árbol central que permite que los peldaños nazcan y se sostengan en él. En muchas ocasiones estos se pueden sujetar por el otro lado con el propio muro. No sucede lo mismo en las escaleras del Pórtico de Pompeyo, en las que la parte central queda libre, hueca, de forma que los peldaños se sostienen exclusivamente con la ayuda del muro, y de unas columnas en la zanca interior. Estos dos tipos de escalera permanecen a lo largo de la Edad Moderna, siendo muy del gusto italiano, como se puede deducir de ejemplos como los de las escaleras del Palazzo Vaticano de Bramante²⁶⁵ (Fig. 111); y que luego serán reinterpretadas por Vignola en la Villa Farnesse en Caprarola, obra que suscitó una gran admiración a Aviler, y así lo demostró en un hermoso grabado, incluido en su *Cours d'Architecture*²⁶⁶; lo mismo que hará Vittone años después²⁶⁷. Siguiendo en esta línea, otra de las más bellas escaleras de este tipo fue la que proyectó Borromini para el Palazzo Barberini en el que, a diferencia del modelo bramantesco, las rampas ya se articulan por medio de pasos, como así lo recoge su discípulo Guarini, que en su tratado de arquitectura enseña el diseño en planta y alzado de esta grandiosa escalera²⁶⁸. La escalera planteada por Borromini debió de ser objeto de admiración, y buena muestra de ello son algunos dibujos sueltos que han llegado a nuestros días, como el conservado en la BNE, obra anónima que data de 1735. Este testimonio gráfico, que se

²⁶² Tal y como lo escribe él. Se refiere al Pórtico de Pompeyo.

²⁶³ SERLIO (1552, libro III, 31-r).

²⁶⁴ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

²⁶⁵ En este caso estamos haciendo alusión a las escaleras interiores de las estancias vaticanas, que responden a un modelo que se analizará más tarde, conocido como *Via de Saint Gilles*.

²⁶⁶ AVILER (1691, 259).

²⁶⁷ VITTORE (1760, lám. LXVII).

²⁶⁸ GUARINI (1737b, libro III, lám. XVIII).

acompaña con una breve descripción, da parte de una realidad que apenas se percibe y que difiere —aunque en muy menor grado— de los modelos clásicos precedentes. Y es que en este caso se está ante una escalera de planta oval, no circular. El óvalo, a lo largo del Barroco, va a ser una figura muy empleada en determinados elementos arquitectónicos, quizás porque genera un mayor dinamismo que el círculo. A diferencia de esta figura rompe con la perfección y armonías clásicas, generando varios puntos de vista, pues los distintos diámetros que se pueden trazar en ella no responden a una misma medida. Quizá uno de los primeros en presentar el modelo de escalera ovoide sea Palladio quien, en su repertorio de formas, presenta un modelo que luego será destacado y repetido en las obras de Decker, Vittone o Jombert²⁶⁹ (Fig. 112).

El sentido original de este tipo de escaleras —que hoy se pueden entender como ejemplos de originalidad, belleza o alarde técnico— no pretendía de manera interesada reflejar ninguna de estas ideas. Más allá de todo esto, tal como indica el propio Palladio, lo que se buscaba era ajustarlas a un espacio mínimo. Es lo que sucedía con las columnas memoriales romanas, o con el acceso a los campanarios de las iglesias. Los palacios Barberini o Farnesse manifiestan una nueva realidad y rompen la antigua tradición. Son escaleras portadoras de una monumentalidad y desarrollo artístico que las impide encasillar dentro de la misma categoría que los antiguos ejemplos medievales. La pregunta que cabe hacerse es por qué, cómo y dónde se origina este cambio. Las razones podrían ser dos: un precedente y los tratadistas.

Es necesario recurrir a Francia para descubrir un tipo de escalera circular que presenta varias novedades. Palladio dice que la: “mandó hacer en Chambourg, el magnífico rey Francisco”²⁷⁰. Efectivamente se trata de uno de los varios palacios del Loire, de época de Francisco I. La razón de esta escalera es una cuestión meramente funcional. Se trata de comunicar los distintos apartamentos del palacio, de una forma totalmente individualizada. Por ello se disponen dos rampas helicoidales con entradas y salidas diferentes, que se articulan entorno a un hueco²⁷¹. Palladio las describe como: “bella forma de escalera de caracol”²⁷². La ventaja es que, al tener un espacio central libre, responde a los preceptos de Palladio, el cual prefería este tipo de solución porque: “pueden recibir la luz desde arriba y los que están en lo alto de la escalera de arriba ven a todos los que suben o empiezan a subir, y de la misma manera son por éstos vistos”²⁷³. Aunque, en este caso, no se puede hablar exclusivamente de escalera de hueco, ya que existe un muro interior horadado que constituye el foco central por el que irradia la luz. Además, si se atiende a los comentarios de Palladio, se puede

²⁶⁹ DECKER (1715). VITTONI (1760, lám. LXXIX). JOMBERT (1764, libro II, cap.XII, 285-288).

²⁷⁰ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 140).

²⁷¹ El modelo podría estar en uno de los múltiples dibujos de escaleras de Leonardo. Concretamente Pevsner aporta un diseño de escalera de doble revolución articulada en torno a un núcleo. PEVSNER (1994, 253).

²⁷² PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 140).

²⁷³ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

percibir una anomalía pues, cuando describe el desarrollo de esta escalera, explica que: “hay cuatro escaleras con cuatro entradas [...] y suben una sobre la otra”²⁷⁴. Palladio reconoce que: “es de muy bella invención y nueva”²⁷⁵ y, por ello, ilustra esta escalera cuasi laberíntica. Reconoce que en la Antigüedad pudo haber un ejemplo similar —el Pórtico de Pompeyo, del que también habla Serlio— pero que no se presenta con estas características que seguro —a juzgar por los comentarios de Palladio— no dejarían indiferente a ningún arquitecto. Analizado desde otro punto de vista se trataría de una versión de la escalera compleja diseñada por Leonardo da Vinci a partir de un cubo, aunque en esta ocasión se toma como punto de partida un cilindro. Es lo que Alonso de Vandelvira definió por primera vez bajo el término *caracol de emperadores*, en este caso de doble revolución (Fig. 113).

Llegados a este punto cabe hacer una reflexión. Se está proponiendo como fuente inmediata de inspiración para la arquitectura italiana esta escalera francesa construida en 1520. De ser así, ¿cómo se puede entender una escalera como la que proyecta Bramante para el *Cortile* del Belvedere en la primera década del siglo XVI? Quizá a veces las soluciones estén más próximas de lo que parece y, en este caso, podría haber varias razones que expliquen esta solución. La primera de ellas es el lugar en el que trabaja Bramante, la Roma del siglo XVI, repleta de testimonios del pasado romano que se conservaron en mejor o peor medida. Sea de la forma que sea, Bramante, imbuido de ese espíritu clasicista, no duda en recuperar y estudiar los monumentos de ese pasado histórico. Es más que posible que, siguiendo la vieja estela romana, Bramante esté tomando como referente aquel pórtico de Pompeyo del que nos habla Palladio, pues el mismo no duda en reconocer que:

“En los Pórticos de Pompeyo, que están en Roma, según se va a la Plaza de los Judíos, había también tres escaleras de caracol de invención muy loable, porque, estando situadas en el medio, por lo que no podían tener luz sino de arriba, estaban hechas sobre columnas, a fin de que la luz se difundiera por todas partes”²⁷⁶.

A juzgar por lo dicho, parece que la referencia vuelve a ser la Antigüedad y estas escaleras que resultaron de un ingenio notable en su construcción. No resultaría extraño que Bramante las hubiera visto y aplicado para el *Cortile* del Belvedere. Palladio lo reconoce y da la pista al decir que Bramante no introdujo peldaños, un dato significativo del modo de construir romano, que ya Alberti había anunciado un siglo antes. Además, la segunda de las aportaciones romanas a esta obra es que se están empleando columnas para sostener las rampas, facilitando el acceso de luz a través de un foco cenital que ilumina el interior de la escalera. Y, finalmente, en Francia surge un modelo que da a conocer de l’Orme —tras su estancia en Roma, donde pudo conocer el modelo de Bramante—

²⁷⁴ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 140).

²⁷⁵ IDEM.

²⁷⁶ IDEM.

y que en su momento fue mal traducido en España por Alonso de Vandelvira. Se trata de la *Vis de Saint Gilles*, conocida en España como *Via de San Gil*.

Ya se ha visto que el ejemplo de Chambord no es suficiente para justificar el empleo de las escaleras redondas en estos tiempos. La Antigüedad siempre está presente y continúa siendo el ejemplo a seguir por muchos arquitectos, en especial todos aquellos que nacieron, estudiaron y trabajaron en Italia. Chambord es solo un modelo más, de innegable originalidad, pero que no constituye en ninguna medida el origen. Lo que sí se puede afirmar con bastante certeza es que ha sido un caso extraordinario e irrepetible en Francia, ya que desde entonces el modelo francés va a escapar del sistema de escalera redonda con sus variantes. Sin duda, aquí la teoría ha tenido un peso fundamental que se fundamenta en el rigor con el que los arquitectos se toman el diseño de las escaleras. Muchos de estos tratadistas no rechazaban el modelo de escalera de caracol, pero veían en él un problema de seguridad, de comodidad y, en definitiva, de conveniencia.

Cuando Palladio hablaba de este tipo de escalera no dudaba en decir que: “ocupan menos espacio que las rectas, pero son más difíciles de subir”²⁷⁷. Reducción espacial y acceso complejo no podían convivir en este elemento que buscaba ante todo la comodidad y la seguridad. Además, se trata de hacer una escalera que esté en armonía con el edificio que la guarda. Así mismo lo manifiesta François Blondel cuando dice: “Entre las figuras que se pueden dar de las escaleras, aquéllas que están en los espacios cuadrados o rectangulares convienen mejor a los edificios considerables”²⁷⁸.

Con posterioridad, y de una manera más resumida, Briseux se hace eco de estas palabras, recomendando seguir el esquema de escalera recta. Esto no quiere decir que desaprobaba el empleo de la escalera circular. De hecho, se reconocía su valor y mérito siempre que respondieran a unas medidas adecuadas y a una solidez que hiciera de ellas piezas seguras. Dice Blondel: “no es que no haya escaleras en esquina en chaflán, escaleras ovales y redondas que salgan bien fuertes en los edificios magníficos”²⁷⁹. Y, yendo un poco más lejos, Briseux reconoce que: “se ve la belleza en las redondas, ovales, semiovais y achafandas”²⁸⁰.

Por tanto, si en el siglo XVI se dejaba entrever el problema que planteaban las escaleras curvas; y durante el XVII ya hay una recomendación absoluta de evasión de estos esquemas; el siglo XVIII se va a mostrar mucho más tajante y aportará razones de peso que contribuirán al triunfo decisivo de los esquemas rectangulares. Ya se ha mencionado que Cordemoy permitía una libertad de formas que dependían en gran medida de la imaginación y habilidad del arquitecto para adaptar estas piezas

²⁷⁷ PALLADIO ((2008, libro I, cap. XXVIII, 136).

²⁷⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XI, 689).

²⁷⁹ IDEM.

²⁸⁰ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 66).

a un espacio al que se le exigían unas determinadas dimensiones. Las líneas rectas, al contrario que las curvas, precisaban de una gran extensión para unir las dos alturas. De ahí que se tuvieran que ingeniar nuevas disposiciones con sus correspondientes giros. Estas grandes dimensiones solo se podían entender al amparo de macroconstrucciones como palacios, monasterios o conventos. Este es el motivo por el que prácticamente todos los ejemplos de escalera monumental se encuentran en estos tipos de edificios; o incluso en edificios de carácter público como había sucedido con el hospital de Toledo.

La realidad del siglo XVIII es la que dirigen desde sus tratados arquitectos como Francesco Milizia, quien ya rechaza directamente cualquier disposición curva, a excepción de: “inevitable necesidad”, esto es, en caso de que no haya espacio suficiente. Pero no se trata de una decisión caprichosa, si no que está pensada en base a la ‘teoría de la forma natural del paso’, que afecta la propia disposición del tramo, pero también a la del peldaño. Milizia parte de la premisa de que la buena arquitectura es aquella que resulta cómoda. En base a esta norma, una escalera no resultará fácil de abordar si es circular porque no es sencillo ascender o descender girando constantemente. Por naturaleza el paso del hombre es recto y la visión está adaptada a este esquema. El giro que proyecta la escalera de caracol supone una pérdida de referencia espacial y produce inseguridad a quien accede por ella. Cuando a esto se une la estrechez del espacio, el resultado final es contraproducente.

Laugier, pocos años antes, incidió en el tema de los peldaños irregulares que se originan en estas estructuras. Ya en el siglo XVI, Palladio había hablado de la posibilidad de hacer peldaños curvos que: “resultan hermosos a la vista y saldrían más largos que si se hicieran rectos”²⁸¹. Laugier reacciona a este tipo de peldaños, destacando el riesgo que supone pisar un peldaño que no solo es que esté girado, sino que se estrecha cuanto más hacia el núcleo se dispone, produciendo una inseguridad y miedo, y obligando a pisar por el centro o el lado opuesto al núcleo. El peldaño ha de ser siempre rectangular y paralelo. Así lo indica Milizia, añadiendo Laugier que las huellas de los peldaños han de tener siempre la misma medida. La línea recta es garantía de seguridad y comodidad. Para Laugier la elegancia, belleza y suntuosidad de la escalera se alcanzará: “siempre que resulte un conjunto agradable e impresionante”²⁸². Si además de esto, la escalera permite el cruce de dos personas en distintas direcciones, el resultado será perfecto.

La aportación de formas a la escalera no ha sido un tema demasiado frecuente en los teóricos. Casi siempre se limitaron a decir qué modelos eran los más adecuados y por qué debían ser utilizadas. Sin embargo, esa libertad de discurso que dependía de la ‘habilidad del arquitecto’, la mayor parte de las veces se vio limitada al uso de unos modelos fijos a los que se dio un discurso diferente y que aportó

²⁸¹ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

²⁸² LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 213).

bellísimos ejemplos. En la mayor parte de los casos, las aportaciones más originales de los teóricos-arquitectos —como Scamozzi— solo se vieron limitadas a su plasmación en el papel y en escasas ocasiones se llevaron a la práctica. Existen excepciones como las que presenta Vittone en su tratado de arquitectura, ofreciendo en un total de dos folios una serie de modelos de escaleras con distintas disposiciones y formas, con gran probabilidad extraídas de ejemplos reales, como la fig. 15 de la lámina nº 78 que se corresponde con las escaleras de San Pedro del Vaticano, que ya Carlo Fontana había estudiado en su obra. Pero, lo más llamativo es que en muchas ocasiones ofrece modelos de escaleras mixtilíneas que quedan a medio camino entre las formas circulares y las rectas, configurando unos bellísimos modelos. Lo cierto es que, en la obra de Vittone, la tradición palladiana es palpable especialmente a tenor de lo expuesto en la lámina nº 79, donde en medio de un enriquecido repertorio de formas no cabe duda que también está recogiendo una herencia del pasado atribuida al arquitecto veneciano.

Palladio innovó la manera de entender la forma de las escaleras porque, junto a los modelos cuadrados y circulares, propone los ovales y triangulares. Y no se conforma con hacer una mera referencia a ellos, sino que los muestra —en todas sus variantes— aplicados a las obras de arquitectura. En su Segundo Libro, que trata sobre casas de la ciudad y sobre otras de la Antigüedad, en sucesivas ocasiones se pone en uso aquel modelo oval que, como ya se vio, aplicará años más tarde Borromini en el Palazzo Barberini. Así se percibe en la casa del conde Giovanni Battista dalla Torre, en Verona, situada en la retaguardia de la sala principal²⁸³; así como en la del conde Montano Barbarano, en Vicenza. En ocasiones llega a reflejar su empleo de manera colectiva, como en la casa del señor Giorgio Cornaro, en la cual figuran dos escaleras simétricas que refuerzan el eje principal de la casa. Aunque son muchos más los ejemplos de este tipo, lo que se pretende demostrar con ello es que, en el siglo XVI, se están empleando en las más destacadas arquitecturas.

Este gusto por la curva, a pesar de las directrices académicas del siglo XVII, se puede decir que se mantiene, aunque de una manera muy sutil, en los tramos mixtilíneos que forman las escalinatas de los jardines, siguiendo aquel recuerdo de Fontainebleau (Fig. 114) o de las escaleras proyectadas por de l'Orme para el palacio de Anet; y adquiriendo también un mayor movimiento en la configuración de los propios peldaños, que también se vuelven ondulantes, una herencia debida en gran medida a Miguel Ángel y su escalera de la Biblioteca Mediceo Laurenziana (Fig. 115). Pero estas escaleras ondulantes, sobre las cuales también hacen sugerencias Aviler o Vittone en su figura nº 12, también se van a llevar al interior de algunos edificios, haciendo de la escalera uno de los elementos más bellos del conjunto. En el palacio de Rocca de Scandiano quizá se localice uno de los primeros modelos de este tipo de escalera compleja. La obra, atribuida a Giovanni Battista Aleotti,

²⁸³ PALLADIO (2008a, libro II, cap. III, 161).

se realiza en las primeras décadas del siglo XVII y marca el punto de partida para un formato de escalera que con posterioridad —más o menos— se verá repetido en otras obras italianas como en la cartuja de San Lorenzo de Pádula; en el palacio de Cassano; o en el palacio de Bruchsal, en Alemania. En cualquier caso, los modelos ondulantes se llevan al interior de los palacios, como sucede en el Palazzo Carignano de Turín, donde Guarini emplea un desarrollo del tramo ondulante que, en cierta manera, va a ser muy del gusto francés, entre los cuales se podrían destacar los ejemplos del Pétit Trianon, entre tantos otros.

Finalmente, un modelo menos habitual —también recogido por Vittone— es el de formato triangular. Palladio ya había hecho mención a este tipo que aparece recogido en su Segundo Libro, cuando hace alusión a la villa del señor Giulio Capra. En esta casa, donde la simetría brilla por todos los lados, flanqueando la gran rotonda central que se dibuja sobre un cuadrado, se aprovecharon los ángulos sobrantes de la superposición de ambas figuras para introducir cuatro escaleras de formato triangular. Este tipo, de reducidas dimensiones y que en esencia consta de la suma de tres rectas, es el mismo que Borromini empleó en la iglesia de San Ivo alla Sapiencia.

La evolución formal que experimenta la escalera es un proceso dilatado en el tiempo. Todo parece indicar que es a partir de ese siglo XV cuando la teoría de los arquitectos comienza a otorgarle un valor que progresivamente ira incrementándose, no solo a través de la letra impresa sino a través de la práctica. De hecho, es en esta última donde experimenta una evolución más rápida pues, si se analiza bien la cuestión, se podrá entender cómo en la primera mitad del siglo XVI se están presentando una serie de nuevos modelos en los que se evidencian unos planteamientos no contemplados en los libros más importantes de arquitectura. La escalera imperial del siglo XVIII, aquella que se puede ver en los grandes palacios de la Corona española, no resultó ser un descubrimiento de esa centuria. Es la copia de un modelo ya creado dos siglos atrás al amparo, eso sí, de obras promovidas en su mayor parte por la realeza. A la obra de Alonso de Covarrubias, y a la de otros tantos compañeros de profesión, se les debe reconocer el mérito de idear los planteamientos de escalera monumental española que se emplearán constantemente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, ya sean esquemas simples o complejos. La importancia que tiene Alonso de Covarrubias en el desarrollo y comportamiento de la escalera en España es del todo innegable. Se tiene conocimiento de la presencia de este arquitecto en Santiago de Compostela, cuando es llamado por el arzobispo Fonseca para participar en la corrección de las trazas de la fachada de su colegio. Sin embargo, no existe un testimonio que revele hasta qué punto pudo haber intervenido en otras obras y menos todavía en el caso concreto de algún conjunto de escalera. Sin embargo, de un modo u otro, la impronta del legado de este arquitecto toledano, que es como el detonante en la proliferación del empleo de la escalera de tramos rectos y caja abierta, se observa en cualquiera de los

varios modelos de escalera con los que se experimentó en la arquitectura compostelana. Todo ello evidencia como los maestros de obras que actuaron sobre estos conjuntos, no solo supieron absorber el modo de construirlas, sino que también dieron rienda suelta a su imaginación, creando algunos de los más bellos modelos de escalera que, efectivamente, se irán haciendo más grandiosos conforme pase el tiempo. De este modo, los modelos simples de escalera se presentan en edificios de diversa índole, tales como el Hospital Real, donde todavía el espacio no ha conseguido romperse del todo. Esto se superará pronto y de esta forma se ve en el colegio del arzobispo Juan de San Clemente. Al planteamiento desarrollado en este último se impondrá el desarrollo que adquiere el discurso de la escalera en los dos grandes conjuntos que acompañan los claustros del monasterio de San Martín Pinario, y que a lo largo del siglo XVIII adoptarán los palacios más importantes de la ciudad, como el del marqués de Bendaña. Este modelo encontrará su versión compleja en otras casas nobles de la ciudad. Buena muestra de ello lo ofrecen el pazo de Amarante (o del marqués de Camarasa) y el Palacio Arzobispal, en el siglo XIX. A este mismo momento, corresponden las obras del Manicomio de Conxo para el cual se piensa en una extraordinaria escalera de mármol, material poco habitual en la construcción de escaleras compostelanas. Este último edificio se sostiene al amparo de las dependencias del antiguo convento de los Mercedarios de Conxo, un conjunto que en el siglo XVII se reforma y que aporta uno de los primeros ejemplos de escalera monumental compleja que conoce la ciudad y, por tanto, resulta ser el testimonio —aún vivo— más antiguo de la ciudad. Que los recintos conventuales fueron el caldo de cultivo para el desarrollo de los más hermosos conjuntos de escaleras, no cabe duda. El desafío se plantea en el antiguo convento de Santo Domingo de Bonaval, donde Domingo de Andrade transgrede cualquier tipo de norma y sucumbe al deseo de idear una de las escaleras más delirantes que se puedan conocer. Su triple hélice suspendida en el aire es reflejo de cómo el repertorio ofrecido en Compostela va más allá de los límites. Así, la forma curva no se encuentra excluida de la práctica arquitectónica y, lejos de ello, se utiliza con un fin que desplaza la funcionalidad por la belleza absoluta, siendo uno de los más hermosos ejemplos la escalera que antecede a la iglesia de San Martín Pinario. Poco antes de su ejecución se está levantando el edificio promovido por el arzobispo Rajoy, pensado como Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles. Su arquitectura constituye el fiel reflejo de la impronta que la arquitectura francesa tuvo en Santiago, lo que la eleva a la condición de ciudad internacional. Sus escaleras dibujan la sutil curva de las escaleras ahusadas que por aquel entonces estaba desarrollando la arquitectura rococó francesa. Justo enfrente a este edificio se encuentra el espacio presidido por la basílica apostólica, precedido por unas escaleras que son las promovidas por el arzobispo Maximiliano de Austria a comienzos del siglo XVII y que, en esencia, repiten el mismo esquema de las planteadas por B. Belloto en su *New Marquet Square in Dresden*, en el palacio de Weissenstein o en el edificio que se crea para la Universidad de Santiago, todas ellas producto del siglo XVIII. Todo este repertorio de escaleras son

una buena muestra de la diversidad y la versatilidad con que los arquitectos que trabajaron en Compostela supieron hacer frente a una necesidad constructiva que va en paralelo al desarrollo de las grandes promociones que surgen en la ciudad desde el siglo XVI. Desde ese momento hasta nuestros días, el amplio repertorio que ofrece este elemento se ha ido incrementando, en unas ocasiones por influencia de modelos heredados del pasado, en otros porque —como ya se sugirió en algún momento— las posibilidades formales de la escalera son infinitas y condicionadas por el espacio en el que se van a situar.

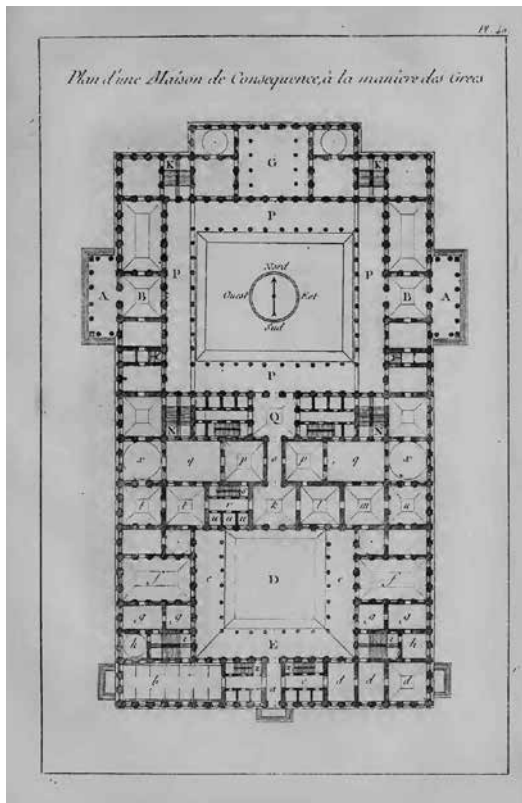


Fig. 94. Casa a la manera griega. Fuente: Scamozzi (1764).



Fig. 95. Escalera del Mausoleo de Adriano, hoy Castello Sant'Angelo.

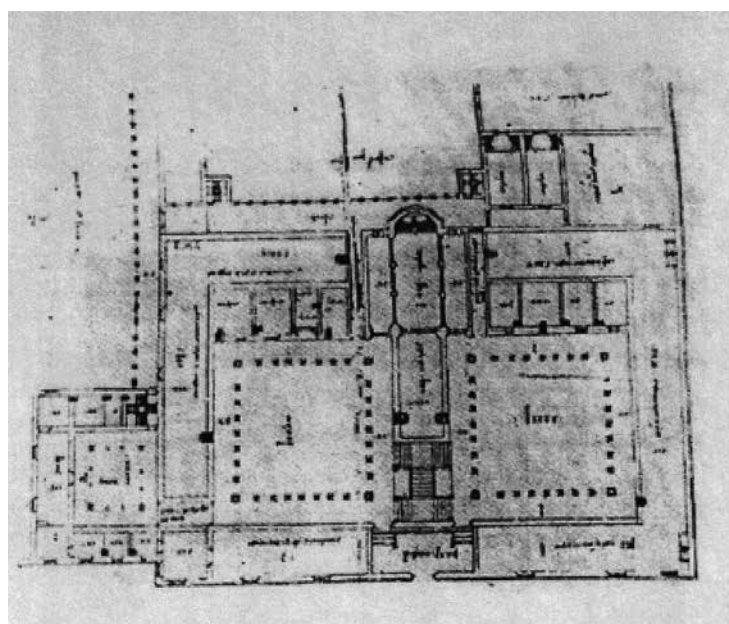


Fig. 96. Planta del Hospital Tavera.



Fig. 97. Escalera de San Giorgio Maggiore. Venecia. Fuente: Toman (1999).



Fig. 98. Escalera del Alcázar de Toledo. Fotografía de Manuel Tojo.

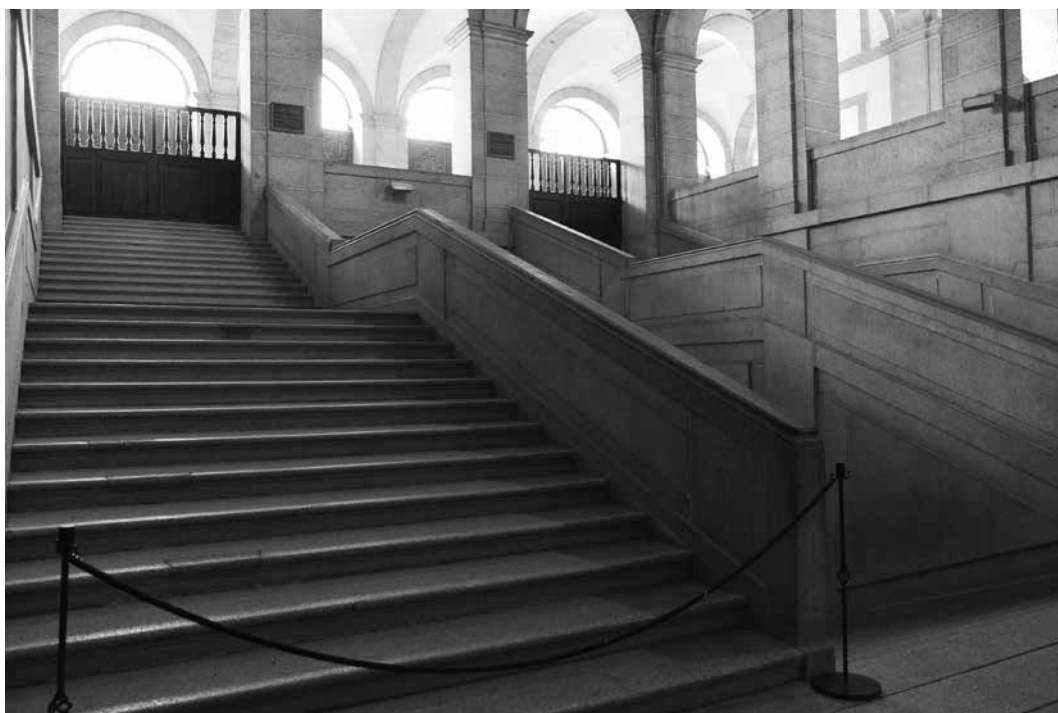


Fig. 99. Escalera del monasterio del Escorial. Fotografía de María Rivo.



Fig. 100. Escalera de la Regia de Caserta. Fuente: Associazione Culturale Persano nel Cuore.



Fig. 101. Escaleras del palacio de Aranjuez.

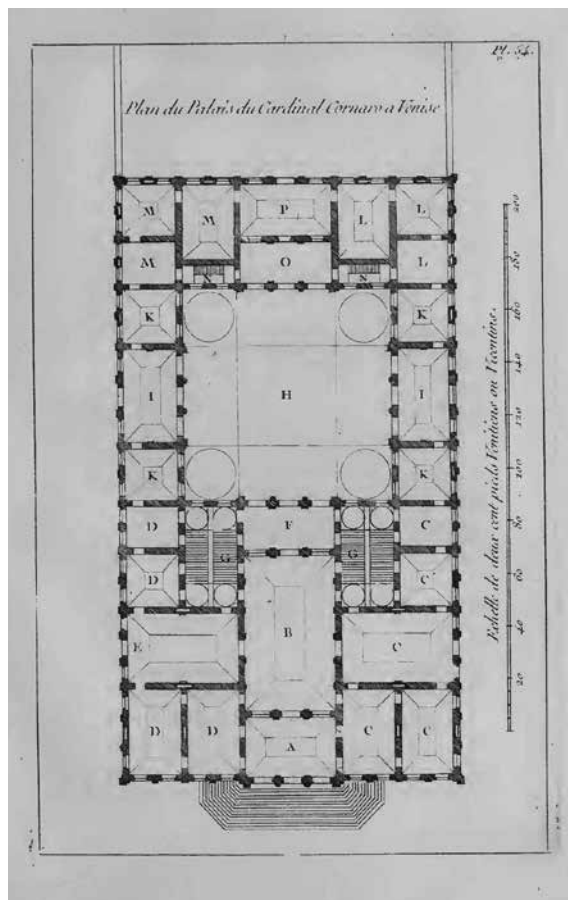


Fig. 102. Palacio del Cardenal Cornaro. Fuente: Scamozzi (1764).



Fig. 103. Escalera Dorada de la catedral de Burgos.

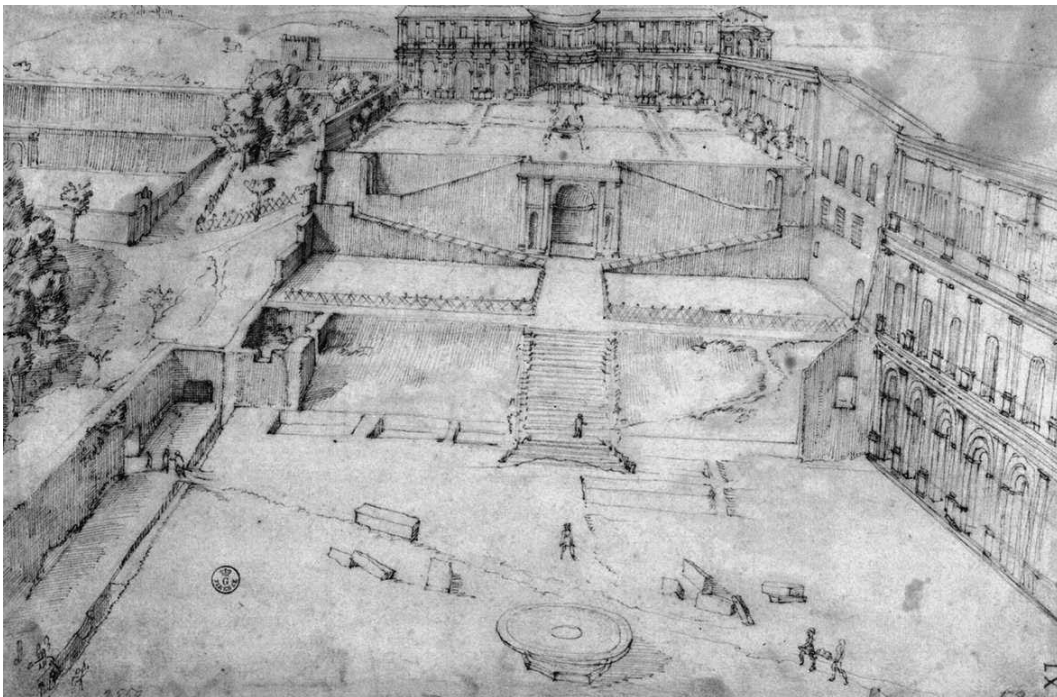


Fig. 104. Proyecto de Bramante para el Patio del Belvedere. Vaticano. (B/N). Fuente: iculture.es.



Fig. 105. Capricho Arquitectónico. Atribuido a Gaetano Chiaveri (1689-1770). Fuente: BNE.

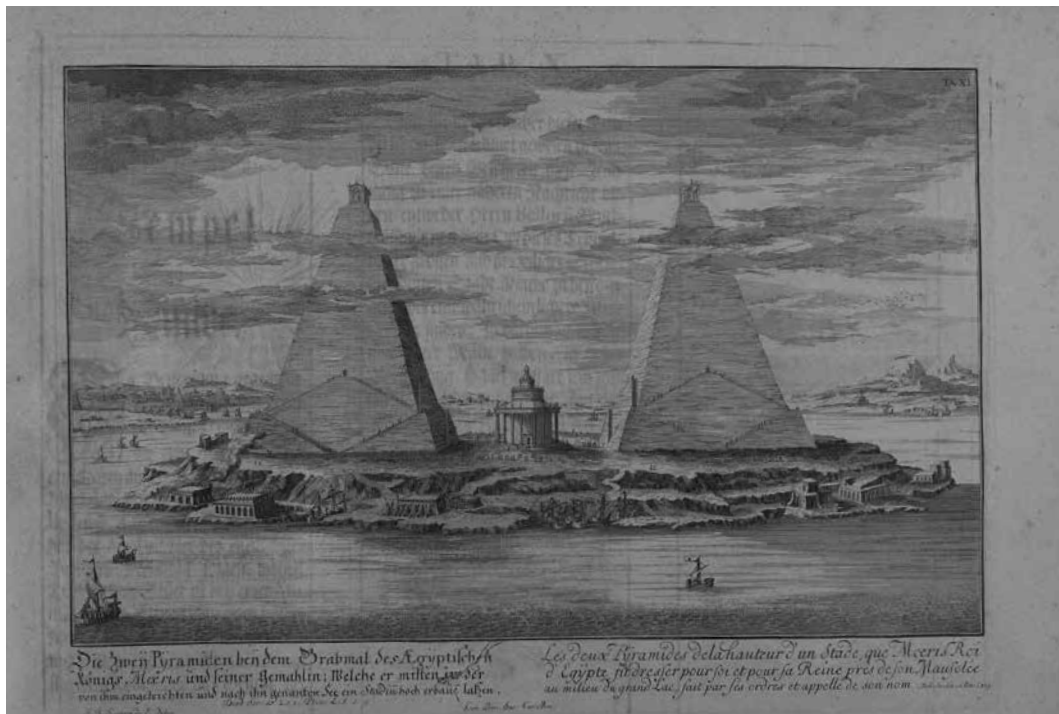


Fig. 106. Pirámides escalonadas. Fuente: Fischer (1725).



Fig. 107. Escaleras de la fachada del jardín de Villa d'Este. Fuente: Web Gallery of Art.

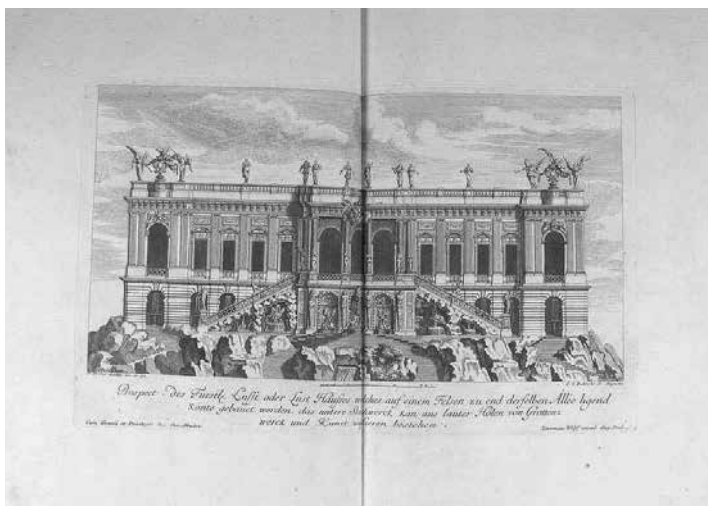


Fig. 108. Modelo de escalera. Fuente: Decker (1713).

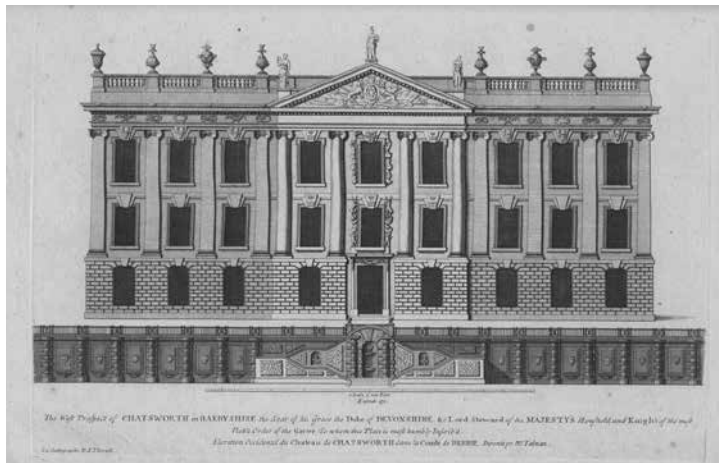


Fig. 109. Escalera de Chatsworth. Fuente: Campbell (1715).



Fig. 110. Caracol de triple hélice. Dover. Fuente: www.dover.uk.com.

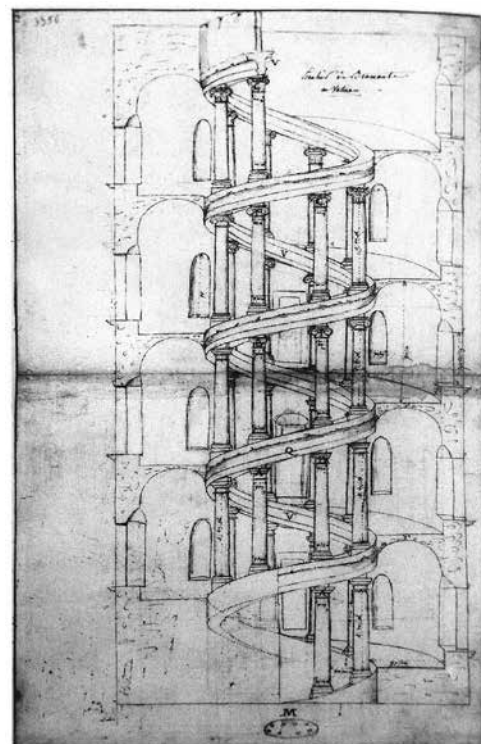


Fig. 111. Escalera interior del Palacio Vaticano. Bramante. Fuente: Universität Zürich

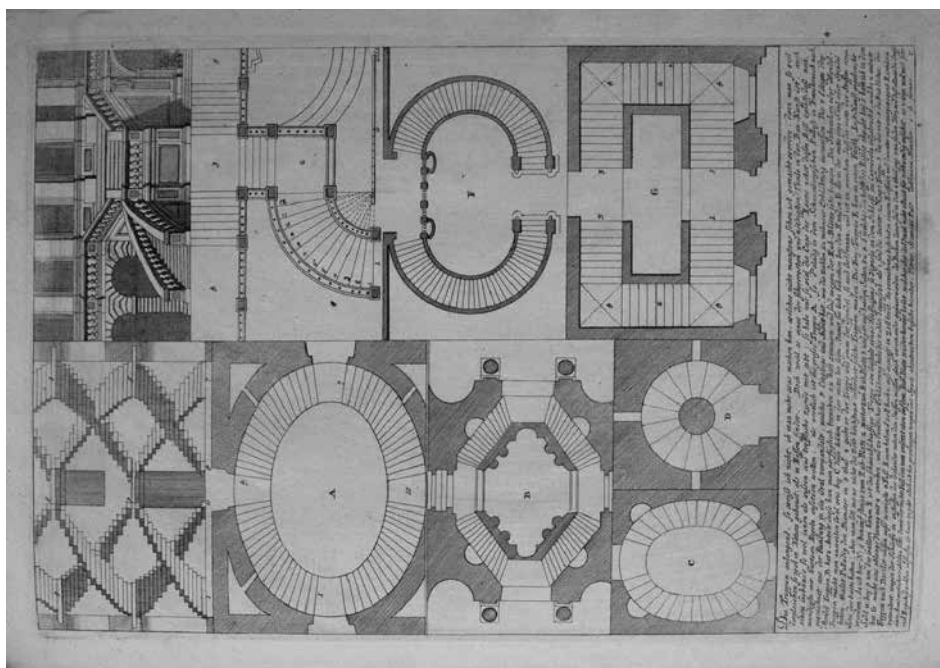


Fig. 112. Modelos de escalera curva. Fuente: Decker (1715).

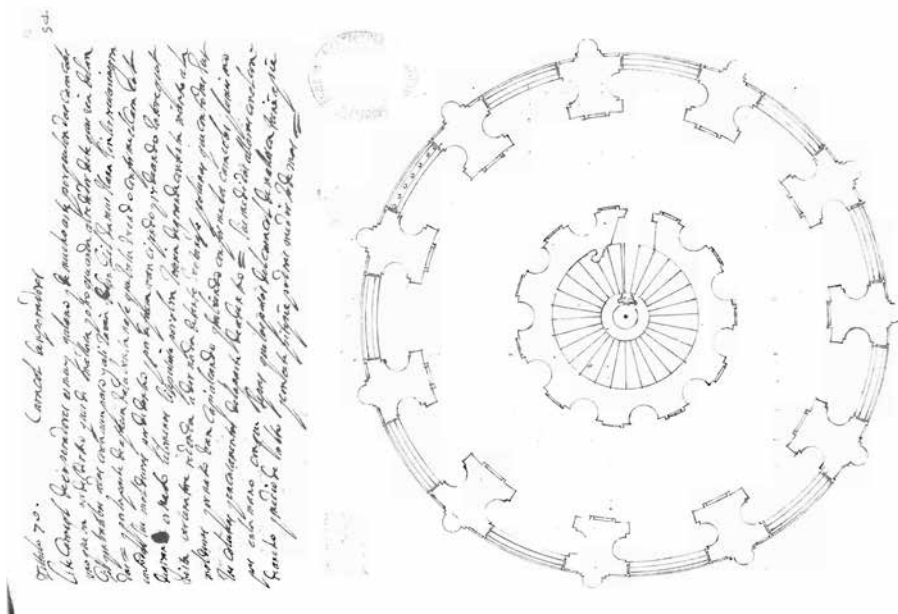


Fig. 113. Caracol de emperadores. Fuente: Vandelvira (1601).



Fig. 114. Escalera del patio de Fontainebleau. Fuente: <http://www.fontainebleau-photo.com>



Fig. 115. Escalera de acceso a la Biblioteca Mediceo Laurenziana. Fuente: Laboratorio de Arte Altair

3.1.2.3.3. *Ne quid nimis*. Hacia la búsqueda de la ‘divina proporción’

“También Pythagoras muestra auer hallado la esquadra sin fabrica de artífices, la qual haziendola, los carpinteros apenas la pueden reducir a verdad”²⁸⁴.

M. A. Vitruvio.

“La grandeza de la escalera debe estar proporcionada a la del edificio, y en consecuencia depende de esta parte de la arquitectura que trabaja en la comodidad de los edificios, ordenando la distribución de los espacios para cada uno de los miembros que los componen”²⁸⁵.

F. Blondel

“Todo en su justa medida”²⁸⁶.

F. Milizia.

Situación y forma se reflejan en la tratadística moderna como dos cuestiones de interés y gran preocupación. Otro de los puntos de análisis sobre el que más incidieron los teóricos de la arquitectura —especialmente desde el siglo XVII— ha sido el estudio de las proporciones adecuadas que debe presentar una escalera. El tema de las medidas perfectas viene de lejos y no ha estado carente de polémica. Los eruditos de la Época Moderna se plantearon cómo conseguir las medidas perfectas y, para ello, establecieron reglas que favorecieron la consecución de estos ideales. Aunque a lo largo del Renacimiento han sido numerosos los estudios que abordaron esta cuestión²⁸⁷, la teoría de la Antigüedad ya había presentado sus inquietudes en lo relativo a este punto. Esto resulta paradójico si se contrasta con la creencia de que la Antigüedad no hizo un uso excesivo de la escalera (Fig. 116) porque, tal como decía Blondel:

“Nosotros creemos que los Antiguos no tienen mucha consideración para esta parte del edificio a la cual ellos no han donado la belleza y decoración que nosotros deseáramos que hubiesen dado”²⁸⁸.

La evolución del pensamiento a lo largo de los siglos se aprecia al contrastar con la nueva visión que da el mismo autor. Se veía en anteriores apartados en los que, a propósito de la evolución de la escalera y en relación a los tres conceptos vitruvianos, Blondel pensaba que la grandeza de esta dependía de aquella parte de la arquitectura vinculada a la comodidad y que actuaba ‘ordenando la

²⁸⁴ VITRUVIO POLIÓN (1582, libro IX, cap. II, 112-r).

²⁸⁵ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. X, 688).

²⁸⁶ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 62).

²⁸⁷ Sirva como ejemplo la célebre obra de Luca Pacioli: *La Divina Proporción*.

²⁸⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. VIII, 685).

distribución de los espacios para cada uno de los miembros que los componen'. El panorama cambia cuando se trata el tema de las proporciones pues:

“Sus proporciones y la conexión que sus ornamentos deben tener con el resto son unas cosas que pueden estar razonablemente tratadas por la parte de la arquitectura que enseña las reglas de la elegancia y de la belleza”²⁸⁹.

Elegancia y belleza son los dos nuevos conceptos que se añaden a la configuración de la escalera y que revolucionan el panorama de su configuración pues, hasta el momento, ningún teórico se había atrevido abordar de forma tan directa este tema²⁹⁰ en el que convergen una serie de puntos a los que recurren constantemente todos estos tratadistas²⁹¹. Cuando Alberti dice que debían de ser: “anchas y espaciales en función de la dignidad del edificio” por un lado está haciendo una clasificación según la importancia del edificio²⁹² y, por otro, estaba poniendo la semilla para que sea bella y elegante. Pero hay que recordar que Alberti aún estaba condicionado por los preceptos romanos en el sentido de que las escaleras no debían agredir la disposición de las estancias de la casa y, por ello, se le debía de buscar un sitio concreto.

Sin embargo, antes de que se produzca el cambio en la concepción de la formulación de la escalera, los teóricos de arquitectura buscaron encontrar la respuesta a sus inquietudes en eruditos del mundo clásico. No resulta extraño que sea Blondel quien descubriera el esquema pitagórico al que recurrió Vitruvio en su tratado de arquitectura, ya que pronto las inquietudes de este francés le llevaron a crear una teoría propia que marcó las pautas a lo largo de los restantes siglos. Hasta el momento nadie se había atrevido a dar ese paso. Dice Blondel:

“No se puede echar mano demasiado del conocimiento de los ejemplos de los antiguos para la doctrina de las escaleras. Lo que nos queda de ellos en las termas, teatros, anfiteatros, en cualquier templo y otros, en sus escaleras toscas, están hechas en su mayor parte en base a la proporción de los lados del triángulo de Pitágoras conforme al texto de Vitruvio”²⁹³.

Sin duda, cuando Blondel alude al texto de Vitruvio se refiere al capítulo II de su Libro IX en el que de una manera indirecta aborda el tema de la grada, estableciendo un vínculo con la figura del triángulo. El mundo clásico se rigió por parámetros pitagóricos, pues fue este filósofo quien desarrolló la teoría de la ‘esquadra perfecta’, en base a unas medidas concretas. Para Vitruvio:

²⁸⁹ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. I, 671).

²⁹⁰ Quizá como consecuencia del modelo antiguo.

²⁹¹ Estos tres puntos no se revelarán todavía, pero son sobre los que gira prácticamente todo el tema de la proporción.

²⁹² Aspecto ya tratado en el punto referido a las formas de la escalera (3.1.2.3.2.) (p. 169).

²⁹³ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. VIII, 685).

“Esta cuenta [quiere decir invención] para muchas cosas, y medidas es prouechosa. Assi lo es para edificar, y para que las escaleras tengan mas templadas las medidas de los escalones a propósito”²⁹⁴.

Ahora bien, no se debe perder de vista que Pitágoras teoriza sobre una figura geométrica, el triángulo pero ¿qué es sino un peldaño cortado en sección? Según la teoría de la ‘esquadra perfecta’, el triángulo debe tener unas medidas de 3, 4 y 5, de manera que si a partir de cada una de las rectas que lo componen se traza un cuadrado, la suma de las dos áreas de los lados más pequeños del triángulo —los catetos— serían igual a la medida del cuadrado más grande —la hipotenusa—²⁹⁵. Solo así se entiende la reflexión de Blondel ‘están hechas en su mayor parte en base a la proporción de los lados del triángulo de Pitágoras conforme al texto de Vitruvio’. Más allá de todo esto, lo que Vitruvio pretende es una escalera perfecta; pero aquí la perfección se entiende en términos matemáticos única y exclusivamente. Lo que busca son las medidas idóneas; en ningún caso se pretende hacer unas escaleras bellas en formas o decoración, pues como se ha visto las escasas escaleras romanas estaban, por lo general, toscamente construidas.

Hay un segundo aspecto que no se debería pasar por alto. Siempre se parte de que en los planteamientos de los arquitectos de las antiguas civilizaciones no se percibía ningún intento por construir escaleras monumentales²⁹⁶ (Fig. 117). Quizás esta afirmación no sea del todo correcta porque de manera indirecta se están dando unas medidas perfectas, esto es, una forma de construir las gradas de la mejor manera posible, de modo que se necesita ayuda del ‘raciocinio’ para lograr la ‘esquadra perfecta’. Si además esta escuadra permite una ‘cómoda proporción de peldaños’ se deduce que, aunque el tema de la escalera no fuera el más importante para los arquitectos o ingenieros del mundo clásico, tampoco cayó en el olvido. Bien es cierto que aspectos como la belleza o la seguridad —los otros dos conceptos vitruvianos para la buena construcción— no se mencionan directamente. Pero desde el punto y hora en que se buscan unas medidas perfectas con las que se pretende dar comodidad a los peldaños —y por tanto a la escalera— implícitamente se sobreentiende que estos son seguros y, de esta manera, desde el momento en que una arquitectura es útil y sólida a los ojos de los romanos no necesita de una excesiva decoración para ser bella²⁹⁷.

Un último aspecto que no debe caer en el olvido es que los romanos no aplicaron un criterio de clasificación en la construcción de escaleras, como sí hizo Alberti cuando hablaba de las dimensiones

²⁹⁴ VITRUVIO POLIÓN (1582, libro IX, cap. II, 112-v).

²⁹⁵ Los dos cuadrados laterales tendrían 9 y 16 cm²; y el resultante de la proyección de la hipotenusa tendría 25 cm².

²⁹⁶ En muchos edificios de la Antigüedad se construyeron escaleras que resultan monumentales en cuanto a sus dimensiones, tal como fue el caso del Templo de la Fortuna Primigenia. Pero en este caso las escaleras están condicionadas por el lugar para el que están creadas. Es muy posible que los romanos ni se plantearan el hecho de que resultan más o menos monumentales; y mucho menos que las crearan con tal intención.

²⁹⁷ Sobre esta misma cuestión también hablará Milizia en lo relativo al capítulo de la decoración de las escaleras.

de las escaleras en función de ‘la dignidad del edificio’. Vitruvio habla del método pitagórico como una invención ‘expedita para la construcción de las escaleras en los edificios’, sin establecer diferencias. En este sentido, Blondel resulta más romano que Alberti pues, aunque reconoce que la grandeza de la escalera va en paralelo a la del edificio, asume que en cuestión de medidas el comportamiento ha de ser el mismo en cualquier tipo de edificio:

“Hay sin embargo ciertas cosas cuyas medidas son determinadas, y aproximadamente las mismas para todo, sea que los peldaños fueran hechos para los Palacios de los Reyes, sea que ellos fueran para servir a las casas burguesas”²⁹⁸.

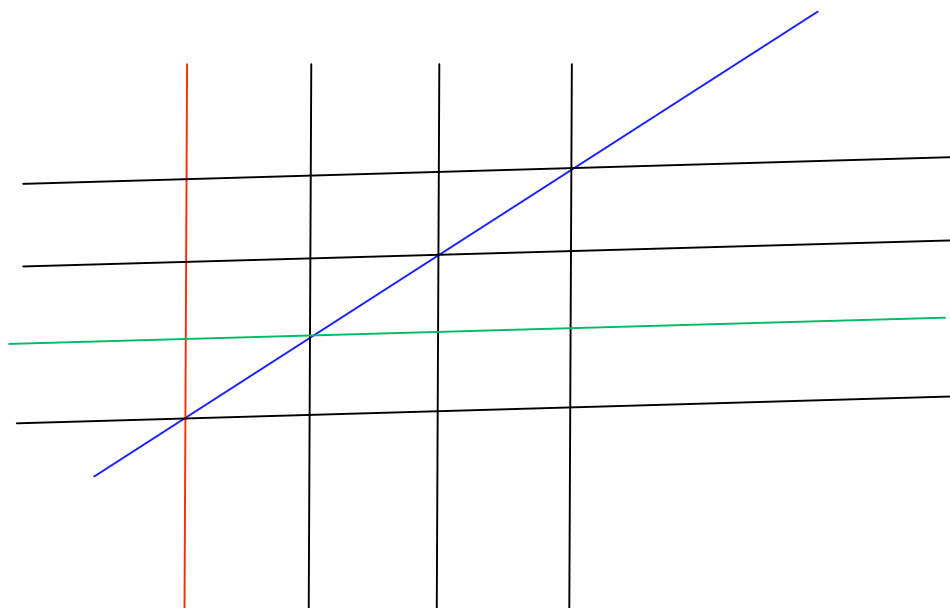
De acuerdo con esto, Blondel va a crear un patrón que servirá a la construcción de los peldaños de todas las escaleras, convirtiéndose en un nuevo Vitruvio. A pesar de que los primeros tratadistas modernos italianos abordaron el tema de las proporciones, lo hicieron de una forma tan superficial que no se puede hablar de una revolución en este campo, hasta la que ya ha quedado acuñada como ‘teoría del paso natural’, formulada por el propio Blondel. Este arquitecto, que había desvelado la teoría antigua vitruviana, marcó las pautas de un nuevo sistema que será el pilar sobre el que giren el resto de las aportaciones de los tratadistas, de entre los cuales el que lo expuso de una manera mucho más clara fue Milizia: “Respecto a la relación entre la longitud y la altura del escalón, hay que observar, que el paso ordinario de una persona que camina horizontalmente es de 2 pies, o sea de 24 pulgares”²⁹⁹.

Lo que sucede ahora es que los teóricos se dan cuenta de una realidad. Se parte de la medida de una *marcha a nivel*, es decir, del paso natural del hombre sobre el plano horizontal. Se calcula que cuando una persona anda, su paso mide unos dos pies que serían aproximadamente 61 cms³⁰⁰. La escalera no está en un plano horizontal, sino que dibuja una diagonal. Los peldaños que la componen son el resultado del cruce de dos líneas perpendiculares entre sí conformadas por un plano horizontal —la huella— y otro vertical —la contrahuella—. Entre ambas debe de haber una correspondencia. Esto quiere decir que la medida de una origina la de la otra. Finalmente estas se sostienen sobre una tercera línea que marca la diagonal y que se cruza en el mismo punto donde confluyen las anteriores. La clave está en comprender que el paso natural del hombre en el plano horizontal, cuando se aplica a la escalera, se tiene que repartir entre la suma de esas dos líneas —horizontal y vertical— que la definen, y proyectan su inclinación.

²⁹⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. X, 688).

²⁹⁹ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 62).

³⁰⁰ Calculado en base al sistema de conversión actual.



De este modo, las 24 pulgadas que componen la *marcha a nivel* se someten a un proceso de compensación entre partes, ya que se deben repartir entre la profundidad de la huella y la altura de la contrahuella. Como esta última es la parte que exige un mayor esfuerzo, ya que es la que hay que subir, cada pulgada que se le dé a esta tendrá un valor doble. De esta forma, si la huella mide 22 pulgadas, se complementará con una contrahuella de 1 pulgada³⁰¹. A partir de este esquema se buscaron las medidas más adecuadas en base a una serie de premisas, buscando una lógica en el recorrido.

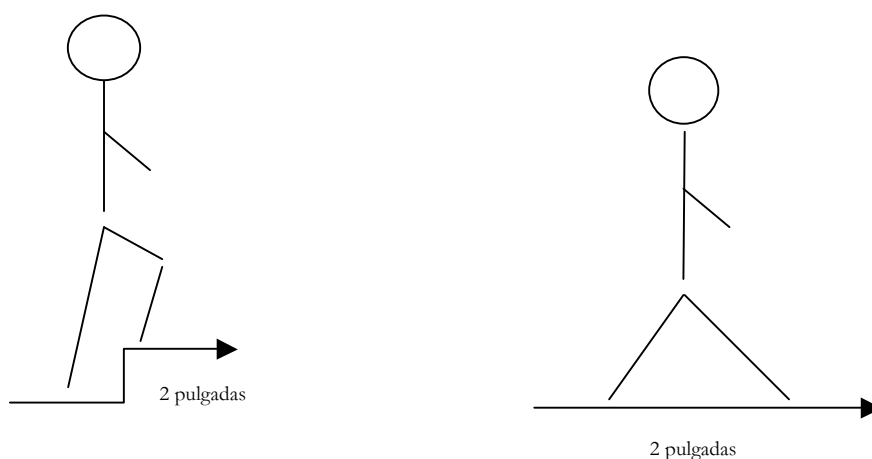


Fig. Correspondencia entre la subida de un peldaño y el paso habitual del hombre sobre un plano.

³⁰¹ Se parte de la teoría de que una pulgada en contrahuella equivale a dos en huella. Si se le suman los 22 de la huella el resultado es 24, o lo que es lo mismo, un paso natural.

La importancia que tuvo Blondel en la creación de este sistema aplicado a la escalera va a ser fundamental para el resto de la tratadística posterior. Los grandes tratadistas académicos, como Laugier o Milizia, tomaron este modelo que, sin duda, muestra hasta qué punto llega a cobrar relevancia este elemento arquitectónico sobre el que se llegan a debatir detalles tan diminutos —y a la vez fundamentales— como las medidas del escalón.

Estos sistemas, a su vez, no se entienden al margen de tres aspectos fundamentales que abarcan la cuestión de la proporción: la grandeza de la escalera, sus partes y las medidas apropiadas. Todas estas se complementan entre sí, de forma que para que una escalera esté dotada de grandeza no solo es importante que ‘esté proporcionada a la [grandeza] del edificio’, sino también que exista un estudio detenido de las partes que la componen pues, como Blondel llegó a insinuar, la monumentalidad de una escalera depende de la disposición de sus elementos intrínsecos que le otorgan ‘belleza y decoración’ (Fig. 118); y que estas tengan unas medidas que favorezcan ese aspecto majestuoso.

El término de grandeza puede resultar confuso pues, en un primer momento, se puede asociar a conceptos asociados al espacio o a la morfología que estas adquieren. Sin duda, estos dos aspectos son importantes y, especialmente en los primeros momentos de la tratadística, muchos teóricos se basaron en ellos —aunque de una forma muy somera— cuando intentaban explicar las características de una buena grada. Sin embargo, a medida que este *corpus* teórico se va haciendo más uniforme, los teóricos —especialmente aquellos que adoptan un discurso mucho más académico— coinciden en integrar el término grandeza en el apartado referido a la proporción, que busca las medidas perfectas teniendo siempre como punto de partida la búsqueda de las tres premisas vitruvianas.

Una cuestión esencial en este capítulo es el proceso clasificatorio al que se someten las escaleras:

“La grandeza de la escalera por ser proporcionada a la grandeza del edificio debe ser correspondiente a la grandeza del ingreso del apartamento, y también al uso particular de alguna estancia sujeta a la concurrencia de gran número de personas. Sería absurdo que detrás de una gran fachada y de un magnífico arco de acceso no se encontrara una gran escalera que condujera a un majestuoso apartamento; como también sería absurdo un pequeño edificio con una gran escalera”³⁰².

La novedad no es tanta si se atiende a los escritos de tratadistas anteriores que entendían que debía de haber una correspondencia entre el tipo de edificio y la escalera que se debía de construir en él. Así hizo Blondel, que además asoció la grandeza a la comodidad y a la distribución de espacios y,

³⁰² MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 61).

aunque no estableció diferencias en lo relativo a las medidas de las escaleras, no renunció a un viejo planteamiento:

“No hay nada que decir al presente, a no ser en lo relativo a la construcción de las grandes escaleras en los grandes edificios que no convendrían en absoluto a otros que no tuvieran la misma grandeza”³⁰³.

Milizia y Blondel entienden que la grandeza de las escaleras está condicionada por el tipo de edificio en la que se emplaza. Es una cuestión de conveniencia, de manera que en un edificio de reducidas dimensiones no tendría sentido una gran escalera que interrumpiera buena parte del espacio, en perjuicio de las restantes partes de la casa; pero de la misma forma que se consideraría un desperdicio no emplear el gran espacio de un palacio en construir una bella pieza como la del Alcázar de Toledo. No es de extrañar que Fray Lorenzo de San Nicolás reconociera: “y es notable su grandeza, pues ocupa un cuarto, que tiene de largo ciento y quarenta pies, y de ancho treinta y seis pies, adornado de muy luzida Architectura”³⁰⁴.

Fray Lorenzo justifica la grandeza de las escaleras por sus medidas, para lo que se hace preciso un enorme espacio, respondiendo así a las recomendaciones de Alberti de que fueran ‘anchas y espaciosas en función del edificio’. El tema de las medidas está implícito en el texto de Milizia en el momento en el que explica que la escalera debe estar a la altura de la grandeza del edificio y del ‘ingreso del apartamento’ y que deben dar respuesta a las necesidades de un edificio al que acceda ‘un gran número de personas’. Por su parte, Palladio ya había recomendado que las escaleras se hicieran de tal forma que ‘casi inviten’ a subir a las personas. Este punto va a ser esencial en la búsqueda de las medidas perfectas del peldaño. Briseux, en la primera mitad del XVIII, amplió el repertorio con una nueva idea cuando dice que: “En los edificios de consecuencia la escalera debe ser de tal forma que el Señor pueda descender cómodamente acompañado de sus cortesanos”³⁰⁵. Por último, los arquitectos acaban por concluir que una escalera será hecha de una manera adecuada si se toma como referencia la estancia que está a su lado: “La principal parte del apartamento debe decidir sobre la grandeza de la escalera, y esta parte principal será siempre la sala, o la cámara más grande”³⁰⁶.

Si se atiende a estas cuestiones, y muy en contra a lo que Laugier criticaba de ellas, las escaleras del palacio de Versalles no serían un mal ejemplo. Cordemoy lo reconoció abiertamente cuando a propósito de la grandeza —y de una manera totalmente indirecta— recomendaba que:

³⁰³ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. X, 688).

³⁰⁴ SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIV, 117-v).

³⁰⁵ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 66).

³⁰⁶ MILIZIA (1825b, libro III, 61).

“Con el fin de que las escaleras sean bonitas y de gran vuelo, es necesario que estén emplazadas en un lugar grande y elevado de la altura de dos pisos; que ellas no tengan más peldaños que la cantidad que haga falta para subir solamente al primer piso, y nada más; que ellas no tengan sus rampas directas ni todas de una llegada, según una línea derecha, porque entonces no se descenderá sin una especie de miedo; que sus peldaños sean cómodos y no midan más de 5 pulgadas o 5 pulgadas y media como mucho de altura”³⁰⁷.

Se puede decir que este texto concentra todos los aspectos que condicionan el funcionamiento de una buena escalera.

En esta ocasión conviene detenerse en la valoración de los peldaños a lo largo de esta época. Ya se ha visto como este elemento ha sido fundamental a la hora de establecer las reglas de medición, de manera que el escalón determina el desarrollo y medidas de la escala en general; y además este se calculó desde un determinado momento en base al paso natural del hombre; concluyendo de esta forma que lo ideal era que la escalera estuviera hecha a la medida del hombre, concepto que remite a la tradición clásica vitruviana. Sin embargo, antes de estudiar esta cuestión matemática, conviene explicar otro aspecto que Cordemoy deja entrever. Se trata del número de peldaños que se recomienda hacer en una escalera. Sin duda, llegar a estos puntos sobre la definición de parámetros que deben regir el orden de una escalera, habla de un profundo interés por dominar esta parte de la arquitectura:

“En cuanto a los peldaños lo que mejor les pareció es que fueran impares (...) en efecto, dicen que de ese modo se consigue que entremos en el templo con el pie derecho, hecho que consideran relacionado con el ritual”³⁰⁸.

Alberti, al igual que el resto de tratadistas, vuelve a apoyarse en los ejemplos romanos que, como ya se dijo en algún momento, prefería en empleo de la rampa a la complejidad de los peldaños (Fig. 119). Pese a ello, cuando hacían uso de ellos, se vuelve a apreciar como el cálculo de peldaños se hace en base a una cuestión casi vinculada a la superstición y el rito. El pie derecho era símbolo de buena suerte³⁰⁹ y si se entraba con este en el templo, los dioses propiciarían buenos acontecimientos. Basándose en que una persona comienza a subir las gradas con el pie derecho, se tendría que hacer una sucesión de peldaños impares para evitar acceder al rellano superior con el pie estanco. Esta situación, que en Alberti aún parecía muy firme, ya está superada en el siglo XVII, cuando Fray Lorenzo dice:

³⁰⁷ CORDEMOY (1714, III parte, cap. II, sección IX, 105).

³⁰⁸ ALBERTI (1991, libro I, cap. XIII, 91).

³⁰⁹ Aunque no se puede negar que la tradición permanece en nuestros días, a juzgar por famosos dichos como los de: “hoy me he levantado con el pie izquierdo” en relación a una serie de hechos negativos que se suceden a lo largo del día.

“Y ansi antiguamente acostubrarón á poner gradas de numero impar, dando por razón, que en los Templos se entrasse con el pie derecho, pareciendoles imperfección entrar con el izquierdo: mas entre nosotros corre diferente cuenta. Mas con todo esso, es bien que no sea el numero de gradas, ó passos de mesa á mesa, mas que hasta nueve”³¹⁰.

En efecto, el tema de la seriación de peldaños fue una constante en la tratadística, que en este caso suele coincidir con las aportaciones romanas que aconsejaban no utilizar una sucesión mayor a nueve peldaños antes del descansillo o rellano. Alberti, Palladio y Fray Lorenzo lo recomendaron en base a dos cuestiones de suma importancia. La primera de ellas está vinculada a la comodidad de la misma. De nuevo vuelve a surgir esta cuestión que se viene proyectando en cada uno de los puntos relacionados con la escalera. Se trata de que el que suba por las gradas tenga un espacio mayor para descansar. Esto se propiciaba por la intercalación de descansillos y rellanos. La segunda de las ventajas que tenía hacer series era una cuestión vinculada al tema de la seguridad, pues en caso de caída el golpe sería menor y podrían evitarse consecuencias negativas; por otro lado, se evitaría esa ‘especie de miedo’ a la que se refería Cordemoy. Esta situación evolucionó a lo largo del siglo XVIII, cuando Milizia indica que ‘la justa medida’ de las sucesiones debe de ser entre 15 y 20 escalones con el fin de no agotar al usuario. En consecuencia, el número de rellanos también disminuye pues la aplicación de múltiples descansillos puede resultar casi tan peligroso como las escaleras circulares ya que:

“Estos descansillos están bien para las vueltas. Se hacen también en la longitud de las rampas; pero no se deben hacer sin una extrema necesidad, porque estas interrupciones, bien cómodas, son poco seguras a la hora de bajar, especialmente a oscuras, donde son un peligro inesperado. Peores son aquellas escaleras aisladas de la rampa: son traidoras.”³¹¹.

La realidad del siglo XVIII es la de escaleras como la del palacio de Augustusburg y tratadistas como Milizia o Laugier, que buscan dar respuesta a inquietudes que en los siglos XV y XVI aún no habían sido contempladas. Comodidad y seguridad subyacen constantemente en las investigaciones que luego se llevarán a la práctica. La primera de ellas está garantizada siempre que se haga un uso coherente y no abusivo pues, de ser así, se podrían tornar contraproducentes, provocando un efecto contrario al que se desea, esto es, el de procurar un espacio de descanso. Milizia entendía que una sobrecarga de reposos en la escalera podría ser peligrosa, especialmente cuando se baja a oscuras, provocando inestabilidad, confusión y caídas. Según esto, la escalera del palacio de Augustusburg no sería un buen ejemplo pues, a pesar de que hay un rellano que permite el giro de 180 grados, en la ‘longitud de las rampas’ todavía no se incluyen los descansillos intermedios, de manera que sus

³¹⁰ SAN NICOLÁS (1639, cap. XLIV, 117-r).

³¹¹ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 62).

rampas siguen aquella línea derecha que Cordemoy recomendaba no emplear. No sucede así en el palacio de Wurzburg, obra coetánea en el tiempo y proyectada por el mismo arquitecto, Balthasar Neumann. Aquí la intercalación del descansillo intermedio no solo contribuye a pronunciar su elegancia, sino que además la sensación es mucho más relajada a vista.

Del mismo modo, esto sucede en el Palazzo Madama (Fig. 120). Proyectado por Filippo Juvarra, es un buen ejemplo de utilidad de los descansillos cuando funcionan como elementos transitorios o de cambio de giro en el discurso de las rampas de la escalera. Como resultado se hacía un mejor uso del espacio, aprovechando las partes complicadas y marginadas del hueco de la escalera, y con ello se afianzaba la seguridad de la escalera pues el empleo de este sistema permitió evitar la intercalación de los peligrosos escalones en cartabón de los que hablaba Fray Lorenzo.

A propósito de esta cuestión, la disposición de los tramos de la escalera en muchas ocasiones llevó implícita la forma de los peldaños. Si se toma la idea de Blondel de que las escaleras debían disponerse de tal manera que siguieran el paso natural del hombre —esto es el discurso recto al que este estaba habituado— la lógica hace intuir que los peldaños han de responder a unos parámetros similares. La cuestión es que a lo largo de estos tiempos se han generado multitud de opiniones porque, aunque al inicio del siglo XV no había una sistematización, surgieron las primeras aportaciones vinculadas a la diversificación de tipos. Y es que, del mismo modo que el arquitecto tenía libertad para la diseñar el discurso de la escalera, lo mismo sucedería en lo relativo al tratamiento de peldaños. Francesco di Giorgio había sido un revolucionario de la forma de la escalera, no siendo así en lo relativo a la clasificación de los peldaños, para lo que habrá que esperar al siglo XVI y a un dato importante que señala Palladio a propósito de los tipos de escaleras que consideraba más importantes, deteniéndose en aquellas que responden a un esquema circular: “Si se hicieran los peldaños curvos, como en el dibujo B, serían hermosos a la vista y saldrían más largos que si se hicieran rectos”³¹². Frente a esto:

“La forma de las rampas contribuye mucho a la comodidad de las escaleras. Esta forma debe estar siempre en línea derecha, de manera que las huellas de los peldaños tengan la misma longitud de una punta a otra.”³¹³.

Entre ambas reflexiones han transcurrido aproximadamente dos siglos. Los teóricos de la Época Moderna pronto vieron las incomodidades y riesgos que planteaba el esquema circular y no tardaron en hacerlo extensivo al peldaño. Laugier basó el estudio de la comodidad del peldaño partiendo de la lógica del tramo recto que, como se vio anteriormente, fue el más recomendado. Los peldaños debían seguir la línea recta que marcaba la rampa. Por su parte, Blondel ya había señalado que los

³¹² PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

³¹³ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 208).

escalones debían de ser: “fáciles y cómodos”³¹⁴. La escalera, ante todo, tenía que ser comodidad y seguridad, y los peldaños que recomendaba Palladio para las escaleras de caracol no respondían a estas necesidades, porque aun haciéndolos curvos lo único que conseguirían solucionar era el aumento la anchura. Laugier llegó a proponer su prohibición porque seguían siendo incómodos al ser más estrechos en el extremo del núcleo lo que, consecuentemente, provocaba un paso con miedo³¹⁵; y junto a esto la desorientación y mareo que provocaba la línea ondulante de este peldaño. Por estas dos razones los peldaños de la escalera de caracol resultaban también peligrosos, transgrediendo las normas de seguridad y comodidad, pues: “Una escalera no es considerada cómoda, cuando no se hace uso de toda la longitud de la rampa”³¹⁶.

Se puede decir que este tipo de peldaño curvilíneo solo era recomendado cuando estaba situado en escaleras circulares de grandes dimensiones que contaban con un gran espacio; y respetando siempre el principio impuesto por Briseux de que por lo menos dos personas puedan cruzarse en el trayecto, sin incomodidades, aprovechando toda esa longitud de la rampa (Fig. 121).

La facilidad y comodidad de las que hablaba Blondel no solo dependían de una cuestión formal. Él mismo abre la segunda vía —que será la que tenga mayor transcendencia en el futuro— cuando plantea lo siguiente: “Ya se ha remarcado que es muy vicioso dar poca altura a un peldaño que tiene poco de anchura, o mucha altura a un peldaño muy ancho, que de hacer lo contrario”³¹⁷.

Detrás de todo esto subyace un *corpus* teórico, el de la teoría del ‘paso natural del hombre’. Blondel era consciente de la aplicación de las antiguas reglas, que se fundamentaban en las medidas perfectas del triángulo de Pitágoras y que Vitruvio había aplicado a la escalera. Reconocía que: “la proporción de Scamozzi del triangulo rectángulo ABC, cuya base de nivel AB era doble de la perpendicular AC, es muy bella para las buenas escaleras”³¹⁸. Pero finalmente se dio cuenta de que la clave estaba en algo mucho más real, en el hombre.

La cuestión de las medidas ha sido un concepto básico en la comprensión de la comodidad de una escalera. De la mano de muchos teóricos se va a ir precisando cada vez más. En este sentido no se puede negar que Laugier ha sido uno de los teóricos que más incidió en este aspecto de la escalera, llegando a plantear cuestiones tan extremas como las del escalón que se ha de diseñar en función del movimiento de la pierna, de manera que:

³¹⁴ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XIII, 692).

³¹⁵ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 208).

³¹⁶ IDEM.

³¹⁷ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XIII, 692).

³¹⁸ IDEM.

“Se sube y se baja cómodamente, cuando para pasar de un peldaño a otro no se está obligado a levantar demasiado el pie o a tensar la corva en la zancada, y que el pie pose fácilmente sobre la huella. Así pues, la necesidad de un peldaño a otro tendría el valor de un paso ordinario”³¹⁹.

Cuando se lee este fragmento resulta inevitable no pensar en los príncipes de Wurzburg descendiendo majestuosamente por la enorme escalinata del palacio. Y es que, efectivamente, la medida perfecta de un peldaño contribuiría también a dotar de armonía y elegancia el tránsito de la escalera. La seguridad que aporta un peldaño con las medidas adecuadas garantiza esos dos aspectos.

Pero ¿cuáles serían los parámetros métricos más adecuados para determinar el buen funcionamiento de una escalera? El paso del tiempo fue marcando las pautas y, como si de una cadena se tratara, cada uno de los eslabones que la conforma aportó un mayor peso a la cuestión. A lo largo del siglo XV son los italianos Francesco di Giorgio y Alberti los primeros en abordar este tema, aunque a través de sus escritos no se concluye una posición clara respecto a esta cuestión de las medidas, a las que deben responder cada una de las partes de una escalera. Sugieren pero no aportan datos concretos. Poco tiempo después, Palladio da un paso más y recomienda la aplicación de seis pulgadas de alto para la contrahuella, anunciando que cuantas menos pulgadas de altura tenga el peldaño más se suaviza la subida y, por tanto, se supone un menor esfuerzo y mayor comodidad; valiendo la altura el doble que la profundidad, es decir un pie. Aunque su teoría va a evolucionar, se puede decir que esta segunda idea se va a mantener en las propuestas de Milizia y Laugier, pues cuando ellos recomiendan las medidas que deben regir el orden de los peldaños, según un: “cálculo basado en la experiencia”, dicen que jamás han de pasar de 6 pulgadas de alto por 12 de largo; y nunca han de ser menores que 4 de alto por 16 de largo. Todo lo que exceda la primera medida hará levantar mucho el pie; de la misma forma que todo lo que no alcance la medida mínima ensanchará demasiado la huella y podría obligar a dar dos pasos en el mismo escalón.

Hasta este punto se ha intentado demostrar cómo en el proceso de construcción de una buena escalera es importante comprender el lugar para el que está pensada, con el fin de elaborar sus diferentes elementos, siguiendo unas medidas de actuación acordes a dicho espacio. Si conforme a estas pautas se concluye que la escalera debe de ser el fiel reflejo de las dimensiones que presenta el edificio, tomando como punto de referencia la habitación principal a la que esta se dirige, se podría decir que la gran mayoría de las escaleras que presentan los edificios más destacados de Compostela responden positivamente a este planteamiento. Buen ejemplo de ello serían las del colegio de Santiago Alfeo, las del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, las del pazo de Bendaña, las interclaustrales del Hospital Real, las del palacio del marqués de Camarasa, las del pabellón del Psiquiátrico de Conxo o las que permiten el acceso al AHDS. Estas constituyen solo una pequeña

³¹⁹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 206).

muestra de lo que la arquitectura compostelana vino ofreciendo desde el siglo XVI hasta nuestros días, en materia de escalera monumental. A veces existen excepciones que confirman la regla y, de esta manera, se pueden localizar algunos casos en los que la escalera que se sitúa en un edificio de especial valor pero que, debido a una serie de condicionantes, obligan a obtener un resultado poco acorde al resto del conjunto. La escalera de la casa del Cabildo es una buena muestra de ello. En este caso la escalera se tiene que adaptar a unas medidas condicionadas por el propio terreno y, a pesar que su vocación es la de ser una escalera palaciega, conforme a la moda vigente en otros edificios de las mismas características, como su vecina casa del Deán, no puede adquirir el mismo desarrollo y medidas. Es igualmente una escalera con vocación de mantener una concordancia con el edificio en el que se encierra utilizando, por ello, otros recursos que la engrandecen, aunque en cuestión de medidas y proporciones resulta totalmente desacorde al conjunto. Pese a ello, desarrolla unos tramos rectos, que se adecúan a lo que por aquel entonces ya se había difundido a través de los tratados de arquitectura, destacando la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás, pero también la de otros importantes arquitectos de fuera del país, como es el caso de Aviler, que ya por aquel entonces se manejaban en las bibliotecas de los conventos de la ciudad, e incluso en la de algunos particulares. De este último arquitecto francés se tiene constancia que existieron varios ejemplares de su obra en Compostela, y fue uno de los discípulos más directos de Blondel. Manteniendo al margen la presencia de la obra de este último en las bibliotecas de la ciudad³²⁰ se puede decir que, de alguna manera, sus directrices fueron asumidas en la obra de Aviler y, a partir de esta, difundidas y conocidas en la ciudad. Se ha podido constatar que el convento de Santo Domingo de Bonaval contó con un ejemplar de su obra, de la misma manera que también sucedió en la Librería del monasterio de San Martín Pinario, entre otras. La presencia de estos libros hace suponer que la teoría académica francesa debía ser conocida por aquellos arquitectos que estaban trabajando en la ciudad.

En tiempos de Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago, es más que probable que estas obras todavía no estuvieran presentes en la ciudad. No así sucedía con la de Fray Lorenzo. Andrade trabajó en el primero de los conventos anteriormente citados en torno a la década de 1690. Es en esa intervención, que afecta principalmente a las dependencias claustrales de este recinto de origen medieval, cuando idea una solución ingeniosa de escalera que persigue comunicar las diferentes estancias situadas en dos de las pandas del claustro, que se mantienen unidas por esta escalera. En este caso, responde al esquema de un modelo plurifuncional porque con ella se resuelve comunicar desde un mismo punto varios espacios, situados en distintos niveles. La cuestión es que está recurriendo a un sistema de escalera que atenta en todos los sentidos a las normas de la

³²⁰ Esta cuestión se abordará en el punto 3.2. (p. 295)

proporción sobre las que décadas atrás habían teorizado los más destacados arquitectos del panorama europeo. Se trata de una triple espiral autosustentante que se proyecta en un espacio de reducidas dimensiones y con una altura que acaba por determinar un espacio angosto y vertiginoso (Fig. 122). El primer problema radica en disponer tres espirales que como tal proyectan un desarrollo curvo lo que aparentemente transgrede la ‘ley del paso natural’. En segundo lugar, los peldaños no solo se estrechan en la zanca exenta sino que, con el fin de salvar la gran altura de la caja en la que se insertan, sacrifican las medidas que debía de tener un peldaño de esas características, lo que provoca que el usuario se encuentre en peligro constante. Además, el riesgo se enfatiza todavía más porque no existen descansillos ni rellanos que ayuden a frenar la caída. En conclusión, se trata de una solución ingeniosa y bella —estéticamente hablando— pero incómoda e insegura rompiendo, por tanto, la regla ortodoxa de la construcción de las buenas escaleras. La justificación a este planteamiento es más que probable que también tenga su explicación en la propia tratadística. En este caso sería la escrita por los italianos Palladio y Domenico Fontana, cuyas obras sí que fueron habituales en las librerías compostelanas. El error de Andrade consistió en intentar adaptar un tipo de escalera que Palladio recoge a partir de una mala interpretación de la escalera del castillo de Chambord, donde la extensión sobre la que se proyecta la escalera es mucho mayor al espacio del que se dispone en el convento de Santo Domingo de Santiago; y con el que Domenico Fontana pretende ilustrar una solución inteligente de acceso al Pozzo di San Patrizio en Orvieto. La adaptación de estos modelos a las dependencias conventuales crea un resultado sumamente original y resuelve un problema funcional para el edificio, actuando como una escalera mediadora de partes; pero no garantiza la seguridad que debería de tener. La obra de Domenico Fontana fue conocida en Santiago, de tal manera que Fray Gabriel de Casas, fraile lego de la comunidad benedictina de esta ciudad, fue poseedor de uno de estos ejemplares. En tiempo paralelo a la obra de Andrade, Fray Gabriel de Casas proyecta una escalera de similares características para la sacristía de la iglesia del monasterio. La gran diferencia radica en disponer un único tiro compuesto por tramos rectos, con lo que el riesgo de caída es menor. En este caso se trata de salvar un espacio de gran altura pero muy ancho, con lo cual el resultado final es más adecuado. Eso sí, los peldaños siguen respondiendo a unos criterios poco unitarios, ya que la primera serie de ellos resulta incómoda de subir, además de introducir un peldaño en cartabón; una situación que mejora en cuanto se accede a los tramos siguientes que se presentan suspendidos, teniendo como único apoyo el muro que cierra la caja. En este caso, la seguridad estaba garantizada por la disposición de descansillos y rellanos, como elementos mediadores.

Resulta muy complicado que todas estas disposiciones se cumplan en cada escalera. En ocasiones se intenta una mayor aproximación a los consejos que desde la obra escrita se quieren traducir al caso práctico. Resultaría excesivo llegar a calcular las medidas que se le deben dar a cada huella,

contrahuella, descansillo, rellano... porque en ocasiones estas se encuentran condicionadas por las dimensiones que se le dan a la caja de la escalera, o por las partes colindantes del edificio en el que se insertan. A fin de cuentas no se puede olvidar que la escalera es un elemento más que actúa de manera activa en el conjunto de partes del edificio debiendo, por ello, adaptarse a sus vecinas estancias. Esto ha sucedido en todo momento y aún hoy se sigue repitiendo en ejemplos contemporáneos como los practicados en la arquitectura de la Deconstrucción de Peter Eisenman. En la Ciudad de la Cultura de Galicia, la escalera está presente en todo momento y lugar. En el interior de sus edificios —y también en el exterior del complejo— la disposición de la escalera sucumbe totalmente a la forma deconstruída de la que hace alarde esta corriente arquitectónica. A tenor de lo expuesto cabría formularse una pregunta ¿Hasta qué punto se debe de sacrificar la función por la forma? Al igual que sucedía con las escaleras de Andrade, el resultado estético puede resultar agradable a la vista. Pero esto solo es válido si conlleva consigo una serie de características inherentes a la escalera, entre las que se encuentra la adaptación a una serie de parámetros y proporciones acordes a su uso porque, ante todo, esta es un elemento funcional. ¿Hasta qué punto se ha dado un giro de 180º y lo que antes era simplemente útil se ha transformado en algo simplemente bello, pero antifuncional? Cuando el ejercicio de la escalera se convierte en un alarde estético, lo que se está haciendo es antievolucionar ,porque si lo que en un principio consistió en conseguir un modelo de escalera perfecto que aunara en su conjunto los valores de comodidad, seguridad y belleza, tomando como punto de partida un concepto de escalera marginal y poco valorada, y en un momento determinado se consiguió y se llevó a sus últimas consecuencias; desde el momento en que se rompen determinados criterios en beneficio de conseguir simplemente un efecto estético subordinado al resto del conjunto, en ese caso, la escalera comienza nuevamente a perder sus valores adquiridos, aquellos en los que se investigó durante centurias, acabando por convertirse en un mero reclamo visual carente de personalidad propia y dominada por la arquitectura que la rodea. En definitiva, su valor adquirido acaba por posicionarse en aquel punto extremo de donde había partido, pero respecto a este comparte el hecho de presentar una única función: en este caso la de ser un simple reclamo visual, carente de cualquier otro valor. Por todo lo dicho con anterioridad es importante no perder de vista las palabras de Milizia: “todo en su justa medida”.

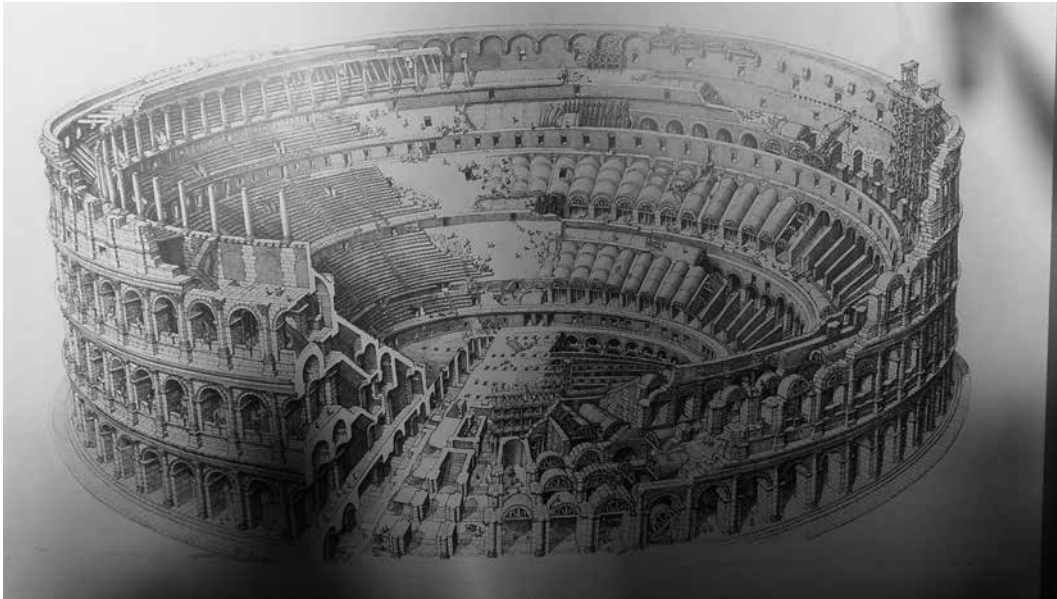


Fig. 116. Recreación del Coliseo donde se observa la articulación de las escaleras. (B/N).



Fig. 117. Perfil de escalera. Termas de Caracalla. Roma.

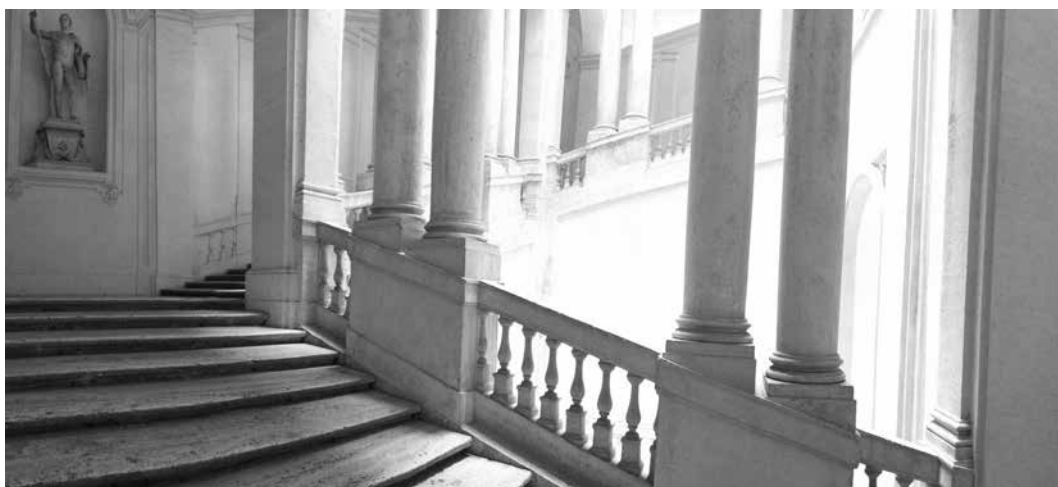


Fig. 118. Escaleras diseñadas por Bernini para el Palazzo Barberini. Fotografía de Manuel Tojo.



Fig. 119. Rampa helicoidal interna del Mausoleo de Adriano.



Fig. 120. Escalera del Palazzo Madama. Turín. Fuente: www.palazzomadamatorino.it



Fig. 121. Escalera central del Palazzo Barberini. Fotografía de Manuel Tojo.



Fig. 122. Peldaños de la escalera del convento de Santo Domingo de Bonaval. Santiago de Compostela.

3.1.2.3.4. La escalera que brilla con luz propia

“Las escaleras serán loables si son luminosas, amplias y cómodas de subir”³²¹.

A. Palladio.

“La comodidad, la seguridad y la belleza exigen que la escalera esté bien iluminada”³²².

F. Milizia.

“La seguridad de la escalera demanda todavía más atenciones que la comodidad”³²³.

M. A. Laugier.

Los teóricos de la arquitectura se habían mostrado muy interesados en el estudio de aquellos aspectos que favorecieron la comodidad de la escalera. El lugar, desarrollo y medidas bajo las que se debía regir su discurso fueron las claves que guiaron este proceso que se prolongó varios siglos. Como ya se intuyó a propósito de las proporciones, estas no solo debían dar respuesta a una cuestión de facilidad de acceso. Junto a ello surgen los primeros comentarios sobre el peligro que pueden tener determinadas formas, su discurso, la intercalación de elementos transitorios —como los descansillos— o la cautela que se debe tener a la hora de aplicar las medidas de estas piezas. Asimismo lo había hecho notar Laugier para quien, a juzgar por alguno de sus comentarios, parece que el tema de la seguridad tiene un orden prioritario. En efecto, los hombres de la segunda mitad del XVIII manifestaron una especial sensibilidad por el estudio de aquellos aspectos que podían suponer un riesgo para el que accedía por las escaleras. Surge así el tema de la visibilidad, aunque ahora entendida en relación a la luz que se debe de conceder a este espacio³²⁴.

La necesidad de iluminar las gradas fue una realidad que se planteó desde los primeros tratadistas del Renacimiento y que surge como una respuesta en el momento en que las escaleras se trasladan de fuera a dentro. Si se toma como ejemplo el Palazzo Contarini en Venecia, se puede entender que el acceso por las mismas —al margen de la forma a la que responden— no presentaría ningún tipo de peligro en lo que al capítulo de iluminación se refiere. La cuestión es diferente cuando se piensa en escaleras como las del Palazzo Ducale de Venecia. En este caso, la sucesión de arcos exteriores —que propiciaban la entrada directa de luz— ha desaparecido y el planteamiento ha cambiado, pues la escala se sitúa dentro del edificio y se acota con tres muros abiertos en sus extremos superiores e

³²¹ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 135).

³²² MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 66).

³²³ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 209).

³²⁴ La visibilidad se estudió en el apartado de situación de la escalera. Recuérdense las teorías enfrentadas del modelo italiano frente al francés y de aquellos partidarios de emplazar la escalera en un plano secundario, para no interrumpir el desarrollo de las estancias y del eje patio-jardín; y como en la segunda mitad del XVIII se decide volver a la tradición de situarlas de forma que sean evidentes al que accede a ellas. En aquel momento se buscaba ante todo la claridad.

inferiores respondiendo, por tanto, a un esquema habitual en la tradición italiana. La situación de estos tiempos no permitía poner lámparas a lo largo de las escaleras; a lo sumo se dispondrían una serie de antorchas a lo largo de las rampas. Por tanto, se debía de hacer uso de los recursos naturales.

La seguridad de una escalera es una cuestión de primer orden que dependía en gran medida de que el espacio de la escalera estuviera iluminado, tal como ya había apuntado Francesco di Giorgio, de “principio a fin”³²⁵. El siglo XV no fue muy generoso en los comentarios relativos a este punto. Esto no extraña si se tiene en cuenta que la presencia de la escalera exterior era la práctica más habitual y recomendable, legada del pasado. Sin embargo, la clave para los restantes siglos la va a aportar Alberti a colación del cambio situacional que va a experimentar la escalera. Si se recuerda su ‘teoría de los tres huecos’ no se tardará en descubrir que el segundo de esos vanos es el que se corresponde con la: “ventana, con la que se consigue que se pueda ver la profundidad de cada uno de los peldaños gracias a la luz recibida”³²⁶.

Hay dos puntos relativos a la luz sobre los que la tratadística se muestra muy interesada. El primero de ellos es la correcta situación de la ventana. Palladio recomendaba que estuvieran: “en el medio y ser altas”³²⁷. En este sentido, la Scala d’Oro del Palazzo Ducale de Venecia no sería un buen ejemplo de escalera iluminada, porque aunque la luz procede de la parte superior e inferior, no se consigue una correcta visibilidad. El problema radica en que se trata de una escalera interior, que responde a un esquema tubular *cuasi*-laberíntico³²⁸ y, a pesar del gran espacio que ocupa, este es interior y muy cerrado. Un hermetismo derivado de la división mural a la que están sometidas, y donde el peso del macizo típico de la tradición medieval aun se percibe. La presencia de un muro intermedio entre las rampas, que sostiene unas pesadas bóvedas de cañón, justifica la dificultad de abertura de vanos en el término medio.

Pasarán aproximadamente dos siglos para que la liberación del muro permita la creación de escaleras como las de palacio de Ca Rezzonico, en la misma ciudad. Sin embargo, en este caso la evolución del siglo XVIII se refleja en la reducción material que permite, en primer lugar, la liberación del muro central, ahora modificado por una balaustrada intermedia; y, en segundo lugar, la abertura de la caja de las escaleras cuya bóveda superior ya descansa en los paramentos laterales donde ahora ya se abren grandes ventanales, siguiendo las recomendaciones de tratadistas que, como Briseux, indicaban que las ventanas debían de estar: “por encima de la rampa” —nunca por debajo—,

³²⁵ GIORGIO MARTINI (1841, cap. II, 40).

³²⁶ ALBERTI (1991, libro I, cap. XIII, 91).

³²⁷ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 135).

³²⁸ Como ya se había explicado con anterioridad, la escalera de este palacio responde a un esquema multifunción que permite interconectar dos niveles opuestos o superpuestos entre sí, un esquema que Palladio presentaba en la última parte de su tratado de arquitectura. Aquí los vanos se disponen exclusivamente a la entrada y a la salida de las rampas, de manera que no se intercalan huecos intermedios en el muro.

porque de ser así se causaría: “un mal efecto”³²⁹. Esto mismo es lo que se hará —con un dominio mucho mayor de la técnica en el caso de los grandes palacios alemanes como el de Weissenstein en Pommersfelden (Fig. 123) pues ahora la luz se convierte en protagonista del espacio. El vacío ha vencido al macizo y el resultado es un espacio casi etéreo, donde los juegos de luces y sombras que se proyectan por la interposición de las arcadas que rodean el patio en que se insertan las escaleras, trascienden la dimensión de la seguridad para alcanzar la de la belleza. Algo similar es lo que sucede en Wurzburg (Fig. 124), pero en este caso se trata de una solución muy ingeniosa, dado que si la luz superior es la que viene directa de las ventanas superiores del primer piso; se puede comprender como el sistema de arcadas inferiores que sujeta el transcurso de las rampas no es solo una mera solución tectónica, dotada de cierta belleza constructiva; sino que tras de si subyace un recurso lumínico muy apropiado, pues la luz procedente del patio se filtra —como había sucedido en Pommersfelden— por los huecos de esos arcos, iluminando el tramo inicial de la misma.

No obstante, definir hasta qué punto en los ejemplos alemanes no ha habido un espacio preferente y meditado en exclusiva para el emplazamiento de estas piezas, es una cuestión complicada. Y es que en este caso la tratadística resulta un tanto confusa. Se puede recordar como Blondel había marcado la pauta a una serie de arquitectos del XVIII que, como Milizia, optaron por doblar el pabellón de logias para la inserción de la escalera. Weissenstein constituye un ejemplo clarividente de esta realidad. Por su parte, Briseux reconocía cuando hablaba de la situación de las escaleras, que esta era la parte más empleada del edificio y, siendo así, debía de ocupar uno de los espacios principales. Pero en cuanto se refiere al empleo de la luz se puede observar una contradicción en su planteamiento:

“Pero como la luz puede venir a través de un par de aberturas que tienen sus sujeciones en el resto del edificio, se necesita tener cuidado en la elección del lugar y en la disposición de las rampas que no estarían en ningún sitio que no sea bien claro, sea por los costados, sea de frente, que esta elección y esta disposición deben seguir la de las ventanas, que son ellas mismas sometidas a la simetría desde afuera”³³⁰.

A pesar de que Briseux fue el que expresó esta situación de una manera más clara; quien dio la clave de la integración del interior y el exterior de las escaleras fue Blondel; y, en base a esto, la situación y desarrollo de sus tramos. Él parte de la idea de que la escalera ha de tener luz directa. Pero se ha de respetar el orden simétrico de la composición externa del edificio —es decir, de la fachada—. Por tanto, la escalera se ha de adaptar a la estructura del edificio³³¹, y más concretamente ha de centrar

³²⁹ BRISEUX (1743b, V parte, cap. VI, 114).

³³⁰ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 67).

³³¹ En cierto sentido parece que se vuelve a aquellos primeros momentos en los que los tratadistas recomendaban que la escalera debía de ser secundaria respecto al edificio, que no debía interrumpir su discurso. Pero en este caso, Briseux se

sus miras en el estudio atento de la disposición de vanos para encontrar su lugar más adecuado y, en función de ello, disponer sus rampas de forma que respondan a la buena manera que es aquella que aporte la mejor claridad —bien de frente, bien de costado— porque son las dos formas más apropiadas de dar luz a un interior. Esto es lo que permite diferenciar a la escalera d'Oro veneciana de la que Juvarra realiza en 1718 para el Palazzo Madama en Turín. El respeto que se ha tenido a la hora de diseñar esta escalera es absoluto porque no solo responde a aquel criterio por el cual esta pieza no debía interrumpir el eje direccional que conectaba la calle con la parte trasera del edificio, sino que el emplazamiento de la grada ya no requiere de un aumento o proyección del cuerpo central. La solución de las rampas consiste en yuxtaponerlas a la parte posterior de la fachada, con lo que la luz directa de sus enormes ventanales —que no necesitan ser modificados— incide de forma directa, elevada y por un costado sobre las escaleras, haciendo de estas un ejemplo modélico.

Briseux continúa dando pistas cuando habla de: “que la luz puede venir a través de un par de aberturas”. Se vio como en Venecia la escasa luz que se proyectaba en las escaleras del Palazzo Ducale, era la procedente de los accesos que había en rellanos y descansillos. Y es que las puertas también son importantes medios para la entrada de luz. La teoría albertiana incluía a las puertas como uno de los tres tipos de vanos posibles en el espacio de la escalera. El valor de la puerta era el de comunicar unas estancias con otras por medio de cortes paramentales. Pero esto también implica que la luz se pueda expandir por ella.

A pesar de lo visto hasta ahora no va a ser ni en Italia, ni en Francia, ni tan siquiera en el Imperio Germano, donde se configure este nuevo esquema de escalera de caja abierta, también conocido como modelo ‘a la española’. Como su propio nombre indica, esta creación no es más que una solución deudora de una práctica ejecutada en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XVI. Esto revela que el esquema practicado en los grandes palacios del siglo XVIII no es más que la aceptación de un viejo cliché, con el que se experimentaron múltiples posibilidades durante dos largas centurias, que con el paso del tiempo va adquiriendo mayores dimensiones y adaptándose a los distintos modos que desarrolla la arquitectura específica de cada lugar. De este modo, la escalera que se presenta en el Palazzo Ca Rezzonico en Venecia no resulta una novedad en la ciudad, pues en la década de 1640 Baldassare Longhena estaba trabajando en las escaleras del claustro de San Giorgio Maggiore, inspirándose en el modelo español del Alcázar toledano aunque, en este caso, se vale del muro de cierre en el que abre varios vanos con el fin de que la iluminen. En Parma, el Palazzo Pilotta, de finales del siglo XVI, crea un volumen que destaca del resto del edificio y que

refiere a que no haya una interrupción del exterior, que no se altere el orden de ventanas, que no se distorsione la fachada, como había sucedido en los edificios medievales; o en aquellos otros donde la disposición de la escalera exterior estropeaba el orden del edificio. En este sentido se ven las diferencias entre lo que se había hecho en el pasado y lo que propone Briseux.

define el espacio destinado a la escalera principal. En este caso, todo el muro se invade de focos lumínicos. Al aplicar este esquema español se está demostrando hasta qué punto fue admirado y aceptado en otros países vecinos. Si en los palacios de Versalles o Weissenstein también se experimentó con un nuevo esquema espacial —desconocido por sus tradiciones en la construcción de escaleras— que llevaba implícito una apertura de barreras y, consecuentemente, una nueva manera de proyectar la luz a este espacio, hay que pensar en la manera en que los modelos castellanos supieron ver y aprovecharse de los recursos que ofrecía la ruptura de barreras arquitectónicas. Así lo había visto Covarrubias en su Alcázar de Toledo que, aun tratándose de un edificio claustral, no duda en adueñarse de uno de sus lados para proyectar una escalera que, en esencia, es la copia exacta a la que se debió de recurrir en la desaparecida Escalier des Embassadeurs del palacio de Versalles. La escalera de Toledo se está construyendo en 1553 y, su obra, se prolongará hasta 1579. El sistema de luz que se aplica al conjunto no es más que la simple incidencia de los rayos del sol a través de la serie de arcos que conforman esa panda del claustro que, por su ubicación, queda plenamente iluminada en el mediodía. En el caso de Versalles, la solución pasó por disponer unos lunetos en la parte superior con la que se cerraba la caja. Existe una variante que es la que se dispone en el Palazzo Reale de Nápoles, y que claramente sigue esquemas ya conocidos. En este caso concreto, se trataba de una iniciativa que parte del virrey de Nápoles, ante una posible visita a la ciudad del monarca español Felipe III. No cabe duda de que, al tratarse de una fundación española, el modelo a seguir será el ya impuesto por la tradición de Covarrubias que, años antes a la construcción de la escalera del Alcázar de Toledo, ya había practicado y trabajado en la realización de otros importantes conjuntos en Madrid, Toledo y Valencia. La escalera de este palacio napolitano desarrolla un planteamiento verdaderamente afín a la influencia toledana, pero en esta ocasión el espacio donde se dispone determina que se iluminen a través de una serie de grandes vanos y lunetos que plantean una nueva dirección en el papel que tiene la luz en este espacio y, que en cierto sentido, la aproximan a modelos como el del Palazzo Madama, donde la disposición de la escalera, en contacto directo con la fachada, facilita una iluminación completa del conjunto.

Las posibilidades lumínicas que se generan con un sistema de caja abierta se comienzan a apreciar en España desde la primera mitad del siglo XVI, al amparo de las cortes de Carlos I y Felipe II. Buenos ejemplos lo son el palacio de las Dueñas, en Medina del Campo; la Escalera de Soto del convento de San Esteban de Salamanca (1553-1556), en la que está trabajando Gil de Hontaón; la realizada para el edificio de la Universidad de Salamanca (1519-1525); o la del palacio de los Condes de Miranda, entre muchas otras tantas, en las que se hace una presentación de la luz muy similar. Poco tienen que ver los ejemplos anteriormente citados con la escalera del palacio del Viso del Marqués (1564-1567) donde, como si se tratara de la excepción que confirma la regla, la escalera todavía apuesta por un modelo italiano obsoleto, pero que sirve para demostrar las dificultades que presenta

una escalera de estas características. En este caso no es que haya inexistencia de iluminación, pero esta se encuentra mucho más atenuada por la presencia de elementos que dificultan que se filtre por las distintas partes de la escalera. La estructura de esta escalera obliga a que si se quieren obtener unas condiciones lumínicas adecuadas, se tengan que abrir vanos en cada una de las partes que la define, esto es, en los paramentos que se corresponden con cada tramo, y en los muros de los descansillos. Esta operación se encuentra totalmente superada en escaleras más o menos paralelas en el tiempo como es la del monasterio del Escorial, obra de Juan de Herrera. El arquitecto cántabro absorbió los conceptos derivados del arte de trazar escaleras de Alonso de Covarrubias, y lo reinterpretó bajo su particular estilo en el que es determinante el hacer de los romanistas Serlio y Vignola, configurando con ello el tipo de escalera herreriana del que tanto uso se hizo en las primeras construcciones de escaleras para los grandes claustros de los monasterios gallegos de finales del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII. Solo así se entienden conjuntos tan espectaculares como las escaleras del colegio del Cardenal de Monforte o de Montederramo, donde son los talleres conformados en su mayor parte por arquitectos procedentes de la Trasmiera, —colegas o discípulos del propio Juan de Herrera— quienes introduzcan en el territorio gallego los nuevos modelos. Por ello, los nuevos conjuntos responden a sistemas constructivos muy próximos, donde la escalera inserta en caja abierta y rodeada de focos lumínicos —proyectados en los muros o en la base de la cubierta— es el método habitual con el que se da respuesta al problema. En su mayor parte se percibe como existe un interés por colocar la caja de la escalera lindando con el muro que separa el interior del edificio del espacio público. De esta manera resulta mucho más sencillo resolver el problema de la luz.

A lo largo del siglo XVIII el proceso de horadación al que se someten los muros llega a ser tan evidente, que las dimensiones de las ventanas casi se confundirán con las de las puertas. Seguramente uno de los ejemplos más evidentes de esta situación lo muestre el Palazzo Sanfelice en Nápoles (1738), de promoción española, también conocido bajo el nombre de Palazzo dello Spagnuolo (Fig. 125). La escalera se encuentra separada de la fachada por el patio, del cual una de sus pandas es reservada en exclusiva para el emplazamiento de una escalera que une un total de cuatro plantas. En este caso la novedad no radica tanto en la gran cantidad de espacio que se emplea en su desarrollo sino que, de pronto, la rotundidad que había en Venecia aquí desaparece hasta convertirse en un mero juego de pilares, arcos y bóvedas de crucería. Solo hay vanos, el muro ha perdido toda su consistencia generándose una pantalla que más bien recordaría a las estructuras de las catedrales góticas. En consecuencia, la luz se integra por todos estos huecos que inciden de manera lateral en las rampas que se disponen de forma paralela a la fachada. En cierto sentido podría decirse que recuerdan a las antiguas escaleras de caracol dispuestas en el exterior de la fachada que tenían una luz directa a partir de la serie de arcos que componían el cierre de su caja.

Se puede decir que el siglo XVIII fue el ‘siglo de las luces’ en todos sus sentidos. Se ha visto el caso extremo de Nápoles, una ciudad donde el cálido clima mediterráneo podía permitir estos juegos con el lienzo mural, cada vez más desintegrado y con un aspecto que recuerda a las estructuras efímeras de los arcos triunfales. La situación se modifica en la zona septentrional. En Turín esta situación era impensable. En efecto, los grandes ventanales eran los protagonistas de la fachada, pero aquí sigue dominando el efecto de muro sobre la escalera; lo mismo que sucedió en el centro de Europa, donde las consecuencias de los crudos inviernos —y, en general, de unas condiciones temporales mucho más duras— a pesar de que no impidieron la introducción de grandes ventanales, tampoco permitieron las libertades del sur de Italia. Ya se ha visto el ejemplo de Wurzburg, en la que la escalinata sigue estando perfectamente visible y clara, pero protegida por el pórtico de acceso³³². La escalera está amparada por todos sus costados y, aunque completamente rodeada de vanos, la parte superior necesita de unos grandes ventanales cubiertos de vidrio, para evitar los perjuicios de las adversidades atmosféricas.

No obstante, hay que decir que aunque las escaleras de Nápoles, Turín o Wurzburg responden a criterios de emplazamiento diferentes —la primera está separada de la fachada por un patio, como sucedía en Toledo (Fig. 126), mientras que las otras están yuxtapuestas a la fachada— en todos los casos se trata de escaleras relativamente exteriorizadas, es decir, que pueden recibir luz por lo menos a través de uno de sus lados. Ahora bien, cabría hacer una pregunta ¿cómo se iluminarían aquellas escaleras que se ven obligadas a estar situadas en el interior de un edificio? La disposición del palacio francés ya había previsto emplazar las escaleras en un espacio privilegiado para el cual se vio obligado, en ocasiones, a duplicar el pabellón central. Este fue el modelo que triunfó en países vecinos, como sucedió en Alemania. Sin embargo, hay determinados casos en los que la escalera se ve obligada a ser trasladada a un lugar interno donde la aplicación de huecos no es tan generosa como en la fachada. La solución a este problema es mucho más sencilla y conocida de lo que parece. Blondel da una pista cuando dice:

“Tenemos grandes ejemplos donde las escaleras grandes o pequeñas están metidas entre las dependencias interiores de un edificio, pudiendo recibir su claridad de alguna entrada por lo alto y que no estén sujetando menos claridad que las otras por la buena disposición de la abertura que se puede practicar”³³³.

Lo que Blondel quiere decir es que la escalera no tiene porqué estar peor iluminada por estar en el interior del edificio. Existen métodos que permiten solventar este tipo de problemas. Métodos que son idóneos para determinadas estructuras y que facilitan la perfecta iluminación de la escalera. Y es

³³² Recuérdese que estos pórticos muchas veces servían para el acceso a cubierto de los carruajes, que llevarían directamente a las escaleras de acceso.

³³³ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XII, 690).

que si la luz no puede proyectarse de forma lateral, sí lo puede hacer de manera cenital. La práctica, de nuevo, vuelve a ser una herencia del legado romano. El Panteón de Roma es la mejor muestra de cómo se puede iluminar un espacio totalmente cerrado con una simple abertura en el techo. No obstante, resulta curioso ver como Blondel atribuye este método no tanto a los romanos como a la necesidad de dar respuesta a una cuestión de clima:

“Esta abertura fue descubierta —como la rotonda que tiene la luz que por el agujero que está en la cima de la cúpula— la cual será muy cómoda entre nosotros, a causa de las lluvias frecuentes y de las nieves que estropean en el fin la decoración de la escalera y tienen un uso desagradable”³³⁴.

Se puede decir que una de las cuestiones más difíciles de solventar por los arquitectos a la hora de proyectar un edificio, es saber adaptarlos a las condiciones del terreno y a su clima. Hasta ahora casi todos los ejemplos de escalera monumental que se han ido destacando no respondían a este nuevo esquema. Sin embargo Blondel decía que había ‘grandes ejemplos’ de este tipo de escaleras y que veía una ventaja en esta solución, llegando a reconocer que por medio de sus: “extremos abiertos o cerrados solo de vidrios bien transparentes, transmiten por la abertura del todo casi tanta luz que ella tendría si estuviera enteramente descubierta”³³⁵.

Blondel no refiere ejemplos concretos de este tipo de escalera³³⁶ pero los compara con otro sistema constructivo más habitual en Italia que fue el empleado por Bernini en la Scala Regia del Vaticano. En este caso, la iluminación también sería de tipo cenital pero a través de una serie de lunetos superiores cubiertos de vidrio que permiten un juego de luces a lo largo del discurso tubular de la escalera. La solución, como sigue indicando Blondel, era idónea para aquellos países donde la nieve no constituía un riesgo para la permanencia de estas ‘ventanas oblongas’³³⁷. Versalles, en su Escalier des Embassadeurs hizo uso de este recurso³³⁸. Todo parece indicar que esta solución se consolidó como otra posible respuesta a los problemas de la luz en el caso de palacios reales como el diseñado por Juvarrá para Madrid, donde las condiciones climáticas sí permitirían su uso.

La iluminación de tipo cenital fue más habitual en el norte que en el sur y, casi siempre, aparece vinculada a escaleras que responden a un esquema de carácter central. Resulta interesante lo que Palladio dice acerca de las medidas que deben regir el orden del tipo de escalera de caracol cuadrado.

³³⁴ IDEM.

³³⁵ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XII, 690).

³³⁶ Hasta el momento ha sido difícil localizar escaleras que empleen este tipo de solución. Sin embargo, no solo Blondel sino también Briseux insisten en que ha habido muchos ejemplos de este modelo y que además causaban un ‘bello efecto’. BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 67).

³³⁷ Así las denomina Blondel.

³³⁸ Laugier, a propósito del tema de la iluminación, cuando habla del sistema de luz cenital, lo ejemplifica con la antigua Escalier des Embassadeurs del palacio de Versalles, diciendo que esta se iluminaba por medio de una linterna. Blondel aseguraba que se había seguido el modelo de ventana oblonga practicada en el la Scala Regia del Vaticano. Por su parte, Anthony BLUNT (1977, 348) dice que: “*toda la escalera estaba iluminada por un hueco entre los esgucios del techo*”.

Según él, en el reparto de espacios se debe dejar un espacio central más ancho para la proyección de la luz³³⁹. Quizá con esto se esté refiriendo —aunque sin mencionarlo directamente— al tipo de iluminación cenital, de manera que sería Palladio —y no Blondel— el primero en dar a conocer este sistema, con el tiempo perfeccionado. Lo mismo sucedería en el caso de las escaleras de caracol, donde el hueco se convierte en un recurso para la filtración de luz. Esto es lo que sucedió en el caso de Chambord, aunque se sigue combinando con la ventana lateral. Con un carácter más secundario el funcionamiento del modelo se aprecia en el proyecto que Boffrand realiza para el palacio de Bouchefort. Aquí la escalera que da acceso a la linterna —cubierta por el tejado, donde no hay rastro de ningún tipo de vano— se ilumina con la luz que proviene del faro superior.

La proyección de luz fue desde el primer momento una cuestión de orden fundamental, para la que no solo se valoraron aspectos como la situación correcta de los vanos respecto a la posición de la escalera; sino también se llegaron a definir los parámetros de su incidencia. Todos coincidían en decir que debía de ser uniforme de manera que, según Briseux, se debían evitar los sitios oscuros que pudieran provocar confusión y accidentes. A su vez, este mismo autor recomendaba que: “la luz no puede estar ni demasiado grande ni demasiado viva en las escaleras”³⁴⁰.

Lo que quería decir con esto es que si la carencia de luz presentaba el riesgo de provocar miedos, desconciertos, inseguridades y caídas; un exceso de luz suponía lo mismo. Vuelve a subyacer la idea del ‘todo en su justa medida’ que a lo largo del siglo XVIII rigió —al menos— la teoría en el ámbito de la arquitectura. Sin embargo, esta creencia no fue así en los siglos anteriores. Palladio proponía el empleo de una luz muy clara; del mismo modo que lo hicieron en el siglo XVII Fray Lorenzo de San Nicolás y Guarino Guarini. Va a ser Blondel quien marque el punto de inflexión cuando dice que la luz no debe ser ni muy clara ni muy oscura. Aunque no explica las razones por las que se debe seguir esta recomendación, parece evidente que el siglo XVIII va a tomarla en préstamo, de forma que Laugier resulta más explícito en la exposición de las causas que originan este tipo de iluminación tan concreto:

“La seguridad de la escalera demanda todavía más atenciones que la comodidad. Es necesario sobre todas las cosas que se pueda subir y bajar intrépidamente y sin temer a las caídas. Por ello importa que una escalera esté iluminada por una luz plena. Las falsas luces (tenues) tienen grandes peligros, la oscuridad todavía está presente en muchas grandes escaleras. Si la caja de la escalera está bien provista de ventanas no habrá oscuridad ni falta de luz a la que temer”³⁴¹.

³³⁹ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

³⁴⁰ BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 67).

³⁴¹ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 209).

De nuevo, se vuelve al punto de partida. La seguridad como punto fundamental en la concepción de la escalera. Laugier entiende los riesgos que puede presentar la subida o bajada por ella. También lo había hecho a propósito de las medidas de los elementos que la constituyen, y ahora lo complementa con el empleo de la luz que tiene dos funciones, de las cuales la más importante es la de facilitar su tránsito y evitar accidentes. Igualmente habla de ascender y descender sin miedos, incluso de forma más rápida. A juzgar por sus palabras, Laugier debió conocer muchos ejemplos de escaleras mal iluminadas. No se puede decir con certeza que tuviera consciencia de todas ellas, dado que los ejemplos que propone en su obra son exclusivamente franceses, pero casi se podría afirmar que si conociera la escalera del Palazzo Ducale de Venecia, esta posiblemente sería ‘carne de cañón’ en su obra, como lo fue la escalera del palacio de Luxembourg, ya que esta no debía de responder a las necesidades lumínicas que reclamaba una buena escalera.

Hasta aquí se ha podido comprender como la seguridad de la escalera dependía no solo de las proporciones adecuadas de esta, sino también de su iluminación. Sin embargo, se ha visto —hasta cierto punto— el papel más funcional de la luz aplicada a la escalera. Aunque con todas las cautelas impuestas por la tratadística, los arquitectos no se pudieron resistir al valor estético que presentaba este elemento. El Barroco, en general, ya había apreciado cómo la obra incrementaba su valor expresivo en base al contraste y los juegos que el empleo de la luz permitía. En el caso de las escaleras ya se han visto los riesgos que podría provocar el juego brusco de luces, que el propio Milizia reconocía de la siguiente manera:

“No basta que la luz sea suficiente, es necesario que esté esparcida por todo con uniformidad; porque si en algún lugar fuera demasiada, y en otro poca, esta oposición produciría efectos peligrosos y brutos”³⁴².

Él mismo es quien da la pista de la otra función de la luz en la escalera cuando dice: “la comodidad, la seguridad y la belleza exigen que la escalera esté bien iluminada”³⁴³. El concepto de belleza vinculado a la luz no era algo novedoso, pues ya Blondel la había apreciado este valor en el siglo XVII; del mismo modo que también lo hizo Briseux en la primera mitad del siglo XVIII.

No cabe duda de que la correcta filtración de la luz en el espacio otorga un aspecto que, en ocasiones, llega a alcanzar lo etéreo y mágico. Pero también hay otros aspectos que participan en este discurso de embellecer lo que a priori era simplemente un elemento funcional. Aunque, en ocasiones, estos aspectos pueden llegar a ser prescindibles. El valor expresivo de la luz se percibe en cualquiera de los modelos contrapuestos de escalera del siglo XVII que crearon Bernini y Borromini para el Palazzo Barberini. En ambas gradas, una de planta rectangular, la otra elíptica, bastan luz y

³⁴² MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 66-67).

³⁴³ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 66).

forma para crear dos espacios armónicos y bellos. Lo mismo, aunque más acentuado, sucede en el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, en el que ya se prescinde de balaustradas y columnas. Severidad y austeridad no impiden cierta gracia y majestuosidad en esta obra y con ello se comprueba como Blondel no estaba falto de razón cuando afirmaba que la belleza de una escalera dependía en gran medida de la disposición y uso de sus elementos intrínsecos.

Si el problema de la iluminación ha sido una constante en los tratados de arquitectura, y se ha perseguido lograr sus mejores efectos en toda buena obra, ni duda cabe que en Compostela también se intentaron conseguir estas premisas. Sucede que la peculiar condición climática de esta ciudad determina que sea necesario buscar la mejor iluminación para el interior de estos conjuntos. Por desgracia, esto no siempre se consigue. Por lo general, la escalera en esta ciudad busca esconderse, pasar desapercibida. Es discreta, al menos a primera vista. De esta manera, algunos bellos conjuntos de escaleras en interiores de edificios quedan ocultos a la mayor parte de la población, desconocedora de los excelentes ejemplos de escalera monumental que presenta Compostela. A esta realidad contribuye, en gran medida, la carencia de iluminación a la que están sometidos alguno de estos conjuntos. No hay más que visitar el colegio de Fonseca. El esquema que presenta, en esencia, es similar al de la escalera del edificio de la Universidad de Salamanca, pero una de las principales diferencias que presenta respecto a esta última, es que en el ejemplo compostelano aparece dispuesta en rincón, apenas se aprecia desde la entrada y, una vez localizada, no existe un foco de luz que anime el conjunto. Esto mismo se aprecia en escaleras conventuales como las de Santo Domingo de Bonaval. Si ya se ha advertido de peligro que supone su forma y medidas, a ello cabe añadir la ausencia de luz, que solo viene marcada por el foco cenital que las corona. Por lo demás, lo complejo de su disposición entre pasillos impide que esta tome contacto directo con la calle y, por tanto, que se ilumine directamente. Además, respecto a lo que sucedía en el colegio de Fonseca, en el convento dominico el espacio reservado a las escaleras no está abierto al claustro, sino más bien incrustado entre las paredes de dos pasillos.

Por si esto fuera poco, en lo que a conventos se refiere, no presenta mejor situación el caso de la bella, pero olvidada escalera interior del convento de Santa Clara; un esquema diferente al del convento de los dominicos, pero planteado por el propio Andrade. Nuevamente, aquí se atisba la tristeza que se dibuja a lo largo de esta castigada escalera. Parece que en el caso de la que crea Fray Gabriel de Casas para el Claustro Procesional de San Martín Pinario hay una nueva intención de otorgar una mayor fuente de luz al conjunto, a través de la conexión directa de la escalera con la sucesión de vanos que se proyectan en la fachada, continuando esquemas tradicionales en Galicia, como se ha visto en el caso de la escalera del colegio del Cardenal de Monforte, pero también como se puede observar en otro destacado conjunto benedictino como es San Esteban Ribas de Sil, de

época posterior. Su antecesora, la escalera del Claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, pudo haber sido motivo suficiente para evidenciar que el sistema de luz cenital con que se cerró el conjunto no era realmente adecuado ya que, por muy bello que resulte, no conseguía dar respuesta al problema funcional de iluminar la escalera (Fig. 127). Sucede algo similar en las casas particulares, donde encontramos modelos que presentan un mal uso de los recursos de la luz, como es el caso del pazo de Feijoó o de la casa de los Bermúdez. En la primera de ellas, la concesión a la luz no solo es reducida en número, sino escasa en potencia. En la segunda, nos encontramos ante una de las escaleras más impresionantes de la historia compostelana, en donde la luz solo se encuentra una vez que se traspasa el vestíbulo y se accede de la primera a la segunda planta. En este sentido, es mejor solución la aplicada por Clemente Fernández Sarela en sus casas, donde plantea que la escalera siempre esté unida a un lienzo que conecte con el exterior, solución que será absorbida y bien ejecutada en el palacio del marqués de Camarasa o incluso en el propio Palacio Arzobispal; pero que cuenta con un precedente en las escaleras del ex convento de los Mercedarios de Conxo. En este mismo espacio, aunque formando parte de un nuevo edificio que se construye a finales del siglo XIX sobre la vieja huerta de los mercedarios, se levanta una escalera dotada de un sistema cenital a través de una enorme cúpula de forja y cristal que permite filtrar luz a todo el conjunto. Esta misma solución, aunque replanteada bajo diferentes criterios estéticos es la que utilizó Gallego Jorreto en su reforma para el antiguo edificio del Banco de España, hoy sede del Museo das Peregrinacións y quizás uno de los ejemplos más actuales de construcción e iluminación de escaleras en la ciudad.



Fig. 123. Escalera del palacio de Weissenstein. Pommersfelden. Fuente: Norberg Schluz (1973).



Fig. 124. Escalera del palacio de Wurzburg. Fuente: Web Gallery of Art



Fig. 125. Escalera del Palazzo San Felice.



Fig. 126. Sistema de iluminación. Alcázar de Toledo.



Fig. 127. Iluminación en la escalera de cámara del monasterio de San Esteban Ribas de Sil. Ourense.

3.1.2.3.5. Vista y tacto, dos sentidos para comprender las vestimentas de la escalera

“Me parece impertinente cargar una escalera de ornamento tan rico y exquisito que vosotros no pudierais inventar más belleza, para meter en las habitaciones de parada y en les cabinets”³⁴⁴.

F. Blondel.

“La parte más importante de la decoración de la escalera es su simetría en relación al conjunto del edificio, como en relación a sí misma, y a sus partes”³⁴⁵.

F. Milizia.

La realidad en el marco decorativo de la escalera consistió en que hasta bien iniciado el siglo XVII no se le concedió una especial relevancia. Los primeros tratadistas del Renacimiento no demostraron un gran interés por la cuestión, pues en aquellos momentos sus miras estaban más dirigidas a cuestiones de carácter formal y constructivo. Sin embargo, esto no quiso decir que esas escalas —e incluso las que las habían precedido a lo largo de la Edad Media— no hubieran empleado motivos ornamentales para su enriquecimiento. Bien es cierto que las escaleras de carácter menor obviaron cualquier tipo de elemento superficial. No se puede decir lo mismo de aquellas otras que conectaban con las salas reales, donde la Corte desarrollaría gran parte de su vida social y política. En este caso, el enriquecimiento con motivos decorativos no se considera un añadido superfluo, ya que se convirtió en una especie de documento que revelaba el origen de una familia noble a la cual pertenecía la promoción de la obra; al mismo tiempo que fue uno de los recursos más habituales para evidenciar el nivel de su poder adquisitivo, cuestión que se retomará a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

La falta de testimonios medievales que avalen esta situación provoca que haya que recurrir a un medievalista del siglo XIX, Viollet-le-Duc, para entender la situación de las gradas en aquellos tiempos. Viollet es el mejor cronista de la realidad de la Baja Edad Media. Siguiendo sus indicaciones —aunque siempre con cierta cautela— se comprueba como la escalera que daba acceso a la Habitación de Cuentas de Luis XII estaba aderezada con un escudo de las armas de Francia sostenido por dos ciervos; así como un jabalí coronado con una leyenda (Fig. 128):

REGIA FRANCORUM PROBITAS LUDOVICUS, HONESTI, CULTOR, ET AETHEREAE RELIGIONIS ÁPEX³⁴⁶.

El tema principal se rodea de una serie de motivos florales y animales acuáticos que no solo se limitan a las partes principales sino también a partes más marginales como pilastras y balaustrada³⁴⁷. En casos como Châteaudun, la decoración se traspasa al núcleo de la escalera, que queda enmarcada

³⁴⁴ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XV, 694).

³⁴⁵ MILIZIA (1825b, libro III, cap. V, IX, 67).

³⁴⁶ La honradez regia de los francos Ludovico, honrado, protector y cima de las regiones celestes.

³⁴⁷ VIOLLET-LE-DUC (1861, 289).

con unos arquillos lobulados que poco tienen que ver con la tradición romana³⁴⁸. Yendo todavía un poco más lejos, Viollet dice que la escultura también adornó los exteriores de escaleras como la del Louvre: “Y para rendir más soberbia [la escalera], él la enriquece por fuera con bajos tallados y de diez grandes figuras de piedra cubiertas cada una de un doselete”³⁴⁹.

A juzgar por lo que señala con anterioridad, el aspecto de esta escalera que estaba situada: “por fuera de obra por dentro del patio, contra el cuerpo de logias que miraba al jardín”, debió de ser similar a la escalera del ala norte de Francisco I en el castillo de Blois. Este tipo de decoración solía representar a figuras reales o nobles, vinculadas a la familia del promotor del edificio³⁵⁰. Como eran escaleras cuya caja se exteriorizaba, la escultura se disponía en esta parte, igual que sucedía con los programas iconográficos en la fachada de las iglesias. No obstante Viollet muestra como en ocasiones —cuando las dimensiones lo permitían— las estatuas se traspasaban al interior. La figura nº 12 es muestra de ello³⁵¹ (Fig. 129). Representaciones de reyes guerreros se intercalaban con las ventanas; una práctica que se retomará especialmente a lo largo del siglo XVIII.

Ya se ha visto como los siglos XV y XVI fueron periodos de recesión cuyas búsquedas estuvieron más orientadas a la especulación sobre situación y forma de escalera. Existen bellos ejemplos de estas: Chambord o la Biblioteca Laurenziana son buena muestra de ello. Sin embargo, en cualquiera de los dos casos ha desaparecido cualquier atisbo figurativo. En este caso teoría y práctica concuerdan, pues los primeros tratadistas del siglo XV no contemplaban la decoración de las escaleras. Pronto esta situación se verá modificada con los primeros cambios que se evidenciaron tan solo unos años después, cuando con motivo de la reconstrucción de la plaza del Campidoglio (1546) se corone la balaustrada de las escaleras de entrada con una serie de esculturas³⁵². En este caso se trata de una escalera exterior, de carácter público, que da acceso a una de las plazas más simbólicas de Roma.

Desde estos tiempos hasta que Blondel publica su tratado ha pasado más de un siglo y, sin embargo, a primera vista parece que nada se ha modificado en la concepción de la decoración de la escalera, pues él mismo advertía que: “los ornamentos bastante delicados no son propios a introducir en los lugares tan expuestos”³⁵³. Si se toma como ejemplo el palacio de Augustusburg, este podría

³⁴⁸ VIOLLET-LE-DUC (1861, 314).

³⁴⁹ VIOLLET-LE-DUC (1861, 301).

³⁵⁰ Viollet indica al respecto: “en el primer piso, de nivel y de otro de la puerta, estaban dos estatuas de dos sargentos de armas, que hizo Jean Saint-Romain, y el autor de la caja fueron expandidos por fuera, sin orden ni simetría, de alto o bajo de la concha, las figuras del rey, de la reina y de sus hijos; Jean du Liège trabaja en estas esculturas del rey y la reina; Jean de Launay y Jean de Saint-Romain se repartirán entre ellos las estatuas del duque de Orleans y del duque de Anjou; Jacques de Chartres y Gui de Dampmartin, las dos del duque de Berry y de Bourgogne”. VIOLLET-LE-DUC (1861, 301).

³⁵¹ VIOLLET-LE-DUC (1861, 305).

³⁵² Hay que entender la importancia que la obra escultórica tiene en el hacer de Miguel Ángel, ya que él fue un escultor por encima de cualquier otra disciplina artística.

³⁵³ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XV, 694).

constituir uno de los ejemplos más evidentes de la riqueza decorativa del siglo XVIII. A juzgar por sus palabras, sería probable que si Blondel hubiera presenciado la construcción de esta escalera, no hubiera sido de su agrado (Fig. 130); y no tardarían mucho en salir a la luz las primeras críticas, como cabe pensar que habrían hecho aquellos académicos que por el año 1768³⁵⁴ renegaban de todo aquel exceso decorativo al que el Barroco había llevado.

Sin embargo, la realidad es que Blondel no pudo llegar a ver ni esta escalera ni otras similares como la de Wurzburg o el palacio de Bruchsal, todas ellas obras de un mismo autor, Balthasar Neumann³⁵⁵. Pero no se puede obviar una cuestión de primer orden. Blondel articula su *corpus* teórico en el momento en que en Francia se está construyendo el palacio barroco por excelencia, aquel que suscitó odios y pasiones entre los distintos arquitectos, unos partidarios del orden ortodoxo clásico; otros herederos de las tradiciones heterodoxas barrocas. Sin duda, el palacio de Versalles fue controvertido en todas y cada una de sus partes; y no lo iba a ser menos en el planteamiento de su escalera de honor, que no solo fue duramente criticada por Laugier, en lo relativo a su ubicación; sino que posiblemente, cuando Blondel expresó sus ideas sobre la sobriedad que debía regir el orden de la escala, tuviera como base este ejemplo tan cercano que había incurrido en el error de un exceso ornamental (Fig. 131). Pintura, escultura y arquitectura van a interactuar desde estos momentos en el espacio de la escala, y este *bel compostum* será un elemento imprescindible y omnipresente en muchos de estos ejemplos germanos.

Con anterioridad se mencionaron una serie de ejemplos alemanes, en los que el peso de la tradición versallesca había tenido una presencia fundamental. Interesa destacar uno de ellos —el palacio de Bruchsal— porque además de ser el único que no responde al planteamiento imperial por excelencia, no deja de remitir a esquemas vinculados al norte de Italia. Guarino Guarini había empleado esta suerte de escalera en el Palazzo Carignano de Turín en 1679³⁵⁶. Aunque en ambas escalas la presencia decorativa es notable, hay que señalar cómo la tradición italiana siempre apostó por una directrices más comedidas, de las que da buena muestra el ejemplo turianense (Fig. 132). La ausencia total o parcial de policromía; los marcos de las ventanas formados a base de mixtilíneas muy austeras; y la tradición bramantesca —luego continuada y reinterpretada bajo un vocabulario barroquizante por Bernini y Borromini en las escaleras del Palazzo Barberini— de articulación de las escaleras a través de columnas que marcan los ritmos de las bóvedas son una demostración de que, sin necesidad de renunciar a *bel compostum*, se puede conseguir ese tipo de belleza que Blondel

³⁵⁴ Es el año en que se inician las obras en el palacio.

³⁵⁵ Para un mayor conocimiento de este arquitecto *vid.* TAVARES (2003).

³⁵⁶ En este mismo año se finalizan las obras de la escalera de Versalles.

reclamaba para las escaleras, que no precisaba un complicado repertorio de decoración menuda³⁵⁷. Para conseguir la ‘elegancia y majestad’³⁵⁸ de la escalera se prescindiría de cualquier tipo de decoración superflua, la cual habría de quedar reservada para las habitaciones privadas. Los espacios públicos debían ser claros y espaciosos y dar una idea ‘agradable’ de todo el conjunto. Es muy posible que la fuente primera para este tipo de gradas que responden a un planteamiento oval —con o sin núcleo— tuviera su origen en las obras de Palladio, tales como la escalera del Palazzo Ranuzzi en Bolonia. Esta escalera integra todos los elementos del *bel compostum* y, en cierta medida, se podría decir que constituye la base —junto con la de Versalles— de las grandiosas escaleras del siglo XVIII.

Siguiendo las pautas blondelianas, para Milizia la correlación y convivencia armónica de la escalera con el resto del edificio tuvo una importancia capital, de forma que alcanzar la belleza en la escalera pasaba por conseguir que esta fuera apropiada al resto del edificio:

“En lo restante a esta decoración debe presidir la conveniencia, regulando la simplicidad, la riqueza, la calidad de los ornamentos según el carácter del edificio; y en segundo lugar que la progresión que debe andar graduadamente creciendo de la fachada del vestíbulo superior, dejando esperar mayor progreso de riqueza en el interior del apartamento. Pero en cualquier caso siendo sus ornatos, deben ser fuertes, sólidos, como conviene a un lugar importante”³⁵⁹.

De nuevo vuelve a subyacer la idea de clasificación de origen albertiano, por la que se establecen diferencias en función del edificio al que esté destinada la escalera. Aunque la simplicidad no implique renunciar al empleo de determinados materiales o recursos que contribuyan a enriquecer el resultado final; está claro que lo que pretendían estos tratadistas que apostaban por una decoración progresiva, era crear un efecto de sorpresa paulatino en el visitante que hace el transcurso íntegro del palacio. Pero entendían que no era lo mismo la decoración de las escaleras nobles de un palacio real; que las escaleras del claustro regular de un monasterio; o las que darían acceso a la parte superior de un hospital. En este sentido, el palacio de Aranjuez daría buena muestra de la idea que presenta Milizia³⁶⁰. Su escalera principal es un ejemplo de conveniencia. En este caso, la simplicidad de recursos empleados no sería un indicio de las estancias privadas que le suceden. La austeridad a la

³⁵⁷ Los italianos siempre fueron más comedidos en la decoración de las escaleras. El fuerte impacto que el modelo francés tuvo sobre el alemán —especialmente en la construcción de palacios— se hace ver a través del *belle compostum* aplicado al espacio destinado a las escaleras. No sucedió así en las que seguían los esquemas italianos —esto es las españolas, vienesas y las propias italianas— mucho más comedidas en su decoración, como demuestran las de la Reggia de Caserta o el Palacio Real de Madrid. Si estas se comparan con las de Augustusburg, se comprueba como la impronta rococó francesa ha calado en la arquitectura alemana, a través de todo un repertorio decorativo desbordante que produce un efecto de *horror vacui*. En Nápoles y Madrid se hace uso de todas las artes, pero de una manera mucho más ortodoxa. En ambos casos la escultura, distribuida habitualmente a lo largo de la barandilla, se reduce a la presencia de los leones.

³⁵⁸ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XV, 694).

³⁵⁹ MILIZIA (1825b, libro III, cap. IX, 67-68).

³⁶⁰ Sobre la prolongada historia de la construcción de estas escaleras *vid.* TOVAR MARTÍN (1995).

que se somete no le resta la grandeza inherente a este tipo de escaleras, potenciada no solo por las dimensiones de la caja en la que se insertan las tres rampas principales³⁶¹; sino por los amplios vanos que, en línea a unas sencillas hornacinas, iluminan el espacio. Todo esto se complementa con la articulación que, por medio de unas pilastras de orden gigante, contribuyen a la monumentalización del espacio; así como una balaustrada de remate que dignifica el conjunto.

En base a esto, se podría decir que cuando Blondel proponía una serie de rasgos para la decoración de la escalera, posiblemente estaría pensando en algo similar a lo desarrollado en este ejemplo madrileño. Sin embargo, su realidad es la del modelo versallesco y palladiano y solo de esta manera se puede entender la reacción del pensamiento purista de Blondel y el de sus herederos los tratadistas académicos del XVIII. Este teórico no conoció los grandes conjuntos de escalera del siglo XVIII, pero lo cierto es que sus críticas sobre los excesos ornamentales a los que se estaba sometiendo su creación tienen que partir de algo concreto. Si la teoría de la decoración aplicada a este elemento arquitectónico se hubiera mantenido intacta desde Alberti, no se entenderían comentarios como los de Blondel, que decía: “me parece impertinente cargar una escalera de ornamento”³⁶². Su reacción al exceso decorativo tiene que partir del conocimiento de escaleras como las de Versalles u otras similares como la que Palladio había construido en Bolonia aproximadamente un siglo antes. Según el criterio de Blondel, la belleza de esta escalera palladiana radicaría no tanto en los elementos accesorios que no tienen ningún tipo de función práctica, por ejemplo en las esculturas que —siguiendo el ejemplo miguelangesco— rematan los pilares³⁶³; o con las que se decoran los paramentos murales, dentro de marcos ovalados; o todos aquellos motivos que decoran cornisas, frisos, entablamentos, bóvedas...; sino en el discurso que estas adquieren, en su correcta disposición e iluminación. Todo lo demás es accesorio, superfluo y predispone a la confusión.

El referente palladiano persistió a lo largo de estos siglos, ya que muchas de las escaleras que se hicieron no solo en Italia, sino también en otros puntos de Europa partieron de sus propuestas, aunque fueron reinterpretadas bajo los nuevos criterios estéticos que imponía la época. Ya se vio como Neumann, el arquitecto de la escalera monumental germana por excelencia, lo emplea en el palacio de Bruchsal asentando, por tanto, un modelo poco habitual en la historia de la escalera alemana. Se trata de una escalera de doble tiro inicial, cuyas rampas adoptan una disposición curva

³⁶¹ Estas escaleras presentan la particularidad de tener dos rampas secundarias ubicadas en los laterales y que convergen en el descansillo intermedio.

³⁶² *Vid.* nota a pie nº 344 del presente capítulo (p.241).

³⁶³ Recuérdese que la escultura ya se había empleado en el espacio de la escalera en algunas piezas importantes de la Edad Media, especialmente en aquellas escaleras que dirigían a la Sala del Trono. A lo largo del Renacimiento —especialmente en el siglo XV— esta decoración se omite. La escalera o *cordonata* de la plaza del Campidoglio vuelve a recuperar la escultura, en su remate final. Pero en este caso se trata de un espacio público promovido por el Papa Pablo III, y continuado por su sucesor Pío IV, con el que se busca dignificar un espacio de especial simbolismo para el pueblo romano.

que se articula en torno a un núcleo central. Su parte baja consta de una serie de vanos por los que se filtra la luz de las ventanas; su parte superior se dispone como una especie de vestíbulo oval que comunica todas las estancias de la casa. Se rodea de amplios ventanales y queda cubierta con una grandiosa bóveda. La interacción de estos elementos, a los que se le suma el uso de policromía a su alrededor, participa de ese gusto alemán por la creación de espacios donde la decoración tiene un gran peso.

El contrapunto a este palacio de Bruchsal se puede localizar en modelos del sur de Italia. Las escaleras de acceso a la biblioteca de la cartuja de San Lorenzo en Padula (Salerno), aunque con una disposición derivada de los esquemas palladianos, dan muestra de un estilo diferente al germano, donde se siguen empleando ciertos elementos decorativos, aunque dispuestos en sitios muy definidos, de manera que los protagonistas son los propios elementos constructivos (Fig. 133). Para empezar, aquí ya se deja libre y visible el núcleo alrededor del que se proyectan dos rampas dobles, dispuestas de forma curvilínea; de manera que esto permite horadar el muro. En consecuencia otra de las diferencias que presenta respecto a las anteriores es el carácter abierto que le dan los vanos que la rodean, siguiendo la tradición del sur de Italia ya vista en el Palazzo Sanfelice en Nápoles. Aunque la escalera no se exterioriza completamente, se puede decir que quizá esté condicionada por propuestas como las que el arquitecto de la Academia Romana B. A. Vittone presentó en su tratado de arquitectura y que presenta una escalera de entrada a palacio que consta de tres óvalos yuxtapuestos en altura, con dos rampas laterales curvilíneas y paralelas, que confluyen en unos rellanos comunes. El centro de estos óvalos se rompe por la intersección de otras escaleras que adoptan forma recta en los impares; mientras que el óvalo central se dispone una doble rampa interior. En este caso, la escalera con su amplio despliegue, ya invade el espacio exterior completamente.

La escalera de la cartuja de Padula es otro ejemplo clave³⁶⁴ de cómo la propia fisionomía de la escalera puede dar unos resultados de gran belleza, sin necesidad de participar del elemento ornamental. La depuración decorativa es muy apropiada a esta orden religiosa. Es una escalera monumental que prescinde del elemento escultórico y pictórico; y, sin embargo, el resultado es uno de los más bellos jamás visto. Los italianos supieron muy bien como valerse de determinados recursos y de las propiedades de elementos con los que, como sucedía con el mármol, podrían

³⁶⁴ La escalinata del palacio de Aranjuez había sido un ejemplo de la austeridad y conveniencia que reclamaban los académicos en sus tratados. A pesar de que el resultado final no modificó el grado de magnificencia que le corresponde a una escalera de este orden, el elemento decorativo —si se compara con otros palacios contemporáneos— apenas tuvo un papel relevante. Esta escalera imperial se puede comparar con la de la cartuja de Padula. En este caso la escalera adquiere un discurso formal que parte del modelo imperial pero que se adapta a la planta oval y que es digno de un espacio de estas dimensiones; pero que, como edificio religioso que es, y en base a las normas frugales de la orden, responde a unos criterios muy humildes y se cuida mucho a la hora de intercalar los motivos decorativos, prácticamente inexistentes. Es más, aquí se ha reducido a una balaustrada de cierre; así como a unas cuantas molduras que, a modo de orejeras, dinamizan los remates de escaleras y ventanas. El resultado final en nada tiene que envidiar a las grandes obras alemanas.

garantizar el valor de una obra. Lo mismo sucedió con el empleo de los vanos como elementos potenciadores del contraste lumínico; y de la grandísima importancia que concedieron a las balaustradas como elementos favorables a embellecer la arquitectura.

Esta idea permitiría engarzar con aquel comentario de Milizia en el que exponía como la poca ornamentación que pudiera tener una escalera debería de ser acorde a la dignidad del edificio en el que se sitúe. Complementa las ideas ya expuestas por Blondel clarificándose una cuestión que se ya había esbozado cuando recomendó que la decoración más minuciosa debía de estar reservada para las estancias privadas. Milizia, que resulta ser en sus planteamientos un poco más flexible, ya no solo reconoce que las escaleras deben tener cierta grandeza a partir del empleo de ricos materiales, sino que se puede dotarlas de una decoración que va a ir en aumento desde la puerta de acceso hasta las habitaciones. Las escaleras deben ser decoradas de una forma sencilla. La decoración menuda no les es propia, dado que esta exige unos cuidados que un espacio tan público y accesible no se puede permitir. Las escaleras del palacio de Versalles no fueron bien comprendidas por los académicos franceses, precisamente porque no respondían a los parámetros esperados. De manera paralela a las críticas y nuevas propuestas de Laugier, Luis XV decide derribarlas con la intención de construir una sala de ópera; aunque finalmente lo reutiliza con el fin de albergar los apartamentos de sus hijos.

En la actualidad hay que conformarse con una réplica de esta escalera³⁶⁵. No se puede concretar hasta qué punto puede ser fiel a la original del palacio francés. Lo que sí parece evidente es que Blondel la vio y le debió causar un efecto para nada acorde a su ideología constructiva. Las gradas debían ser lo más claras posibles, no inducir a ‘confusión’. Cualquier tipo de distracción decorativa podía suponer un peligro y era además un gasto innecesario. La belleza de una escalera estaba en saber combinar y disponer sus elementos. Esto no quiere decir que no se puedan añadir algunas esculturas, pero el efecto final siempre ha de ser claro:

“En los ornamentos de dentro de las escaleras, hay diversas cosas que considerar. Y primeramente, aunque sea verdad que una escalera debe estar bien decorada por dentro, no se necesita imaginar que se debe emplear todo el arte y trabajo posibles”³⁶⁶.

El siglo XVIII ofrece un amplio abanico de posibilidades que contrastan entre sí. Se podría hablar de dos grandes vías: por un lado las que tienen en el ejemplo versallesco su punto de referencia y que casi siempre estarán más vinculadas a la escuela germana, permaneciendo hasta la época de Luis II de Baviera; por otro, las que seguirán las pautas de los tratadistas académicos, cuyo origen también

³⁶⁵ Esta escalera ha sido reinterpretada en el Herrenchiemse de Luis II de Baviera, creado entre 1876 y 1886. El monarca ‘Loco’, extasiado por la grandeza que supuso el modelo versallesco, va a realizar una serie de palacios en la región bávara que tienen su punto de inspiración en Versalles.

³⁶⁶ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XV, 694).

es francés. De este modo se puede establecer una comparativa entre dos modelos que, a primera vista, responden a una misma tipología, escalera de corte imperial, pero que plantean formas totalmente opuestas en cuanto a su programa ornamental.

La escalera de Augustusburg, que realiza Neumann a mediados de siglo XVIII, responde a una concepción espacial casi etérea, en la que la integración de las tres grandes artes se combina con los efectos de la luz que invade todo el espacio a través de los grandes ventanales. El empleo de estos elementos —incluyendo la ingeniosa solución que Neumann también había aplicado en Würzburg, consistente en la integración del foco lumínico a través de las aberturas que generan los arcos que a su vez sostienen las dos rampas superiores— no resultaba un problema para Blondel. Las dificultades aparecen en el momento en el que la decoración comienza a invadir el espacio de forma masiva, de manera que cuando se sube la escalera ya no solo es excesiva la riqueza de los mármoles de colores rojos verdes y blancos que la rodean; sino que la escultura —a pesar de que respeta el discurso de la escalera— ya se presenta desde su inicio por medio de unas esculturas que, a modo de cariátides, sostienen los arranques de los arcos que forman las bóvedas que sostienen las rampas. Pero esto es solo el inicio de esta representación figurativa, pues las miradas se dirigen al espacio central donde —como si de un retablo en piedra se tratara— se desarrolla la escena principal. La decoración menuda que hay en los marcos se entremezcla con los colores del fondo de los paneles de mármol jaspeado; las esculturas que se intercalan entre sí formando escenas enmarcadas entre columnas; los retratos pintados en marcos de formas mixtilíneas, de carácter vegetal en las calles laterales en orden a las dos rampas superiores; o los bustos de atlantes que recogen el peso del rellano superior como si se tratara de unas ménsulas, produciendo todo ello una sensación de confusión. Con similares características se presenta la escalera principal del Belvedere de Viena (Fig. 134).

La Reggia de Caserta presenta el contrapunto a la solución alemana. Se parte de un mismo registro formal —el modelo de escalera imperial— aunque la depuración decorativa a la que se somete evidencia una adaptación más rígida a la normativa. En este caso se sigue manteniendo el efecto del *bel compostum*, aunque de una manera más comedida. Pero ahora ya no se produce ese efecto etéreo, consecuencia de la integración de la luz, a través de diferentes arcos que producen efectos de luz y sombra. En lugar de emplear el recurso constructivo de sucesión de arcos que sostienen los tramos, estos se dividen y descargan sus pesos sobre potentes muros, donde el color sigue manifestándose, aunque de una manera más uniforme y sobria. El efecto regio se potencia porque al limitarse a situar estratégicamente una serie de esculturas en línea con las tres rampas —que se dividen entre sí por columnas de orden gigante, sobre las que se sostiene una potente aunque discreta bóveda rematada por una cúpula— el resultado espacial resulta ser más amplio y claro. La pintura queda reservada

para determinados puntos como los gallones de la bóveda o el remate de la cúpula. Rodea el conjunto una discreta balaustrada que se integra en el conjunto del muro.

La escalera de Caserta sería uno de los varios modelos aceptados por Milizia o Laugier. Sin embargo, el primer ejemplo de este tipo se puede localizar en el Palacio Real de Madrid, proyectado por Filippo Juvarra hacia 1738. En España casi siempre se optó para la construcción de sus grandes palacios por un tipo de escalera más comedida, cuyo resultado final fue de una extrema grandeza. Los palacios de Aranjuez, Riofrío, la Granja también son una evidencia de ello. En todos ellos se aprecia la predilección del modelo italiano, no solo por la contratación de artistas procedentes de aquel país, sino también por las similitudes que se dan con aquel tipo (Fig. 135).

Si con anterioridad se aludía a la posibilidad de que Blondel dirigiera una dura crítica contra las escaleras del palacio de Augustusburg, no sucedería así con las que Juvarra proyecta para Palacio Real de Madrid. No obstante, recomienda la presencia de una serie de elementos intrínsecos que potencian la belleza de la escalera:

“Los peldaños que se redondean por los dos extremos en forma de escalones al inicio de la primera rampa, causan un bello efecto cuando ellas tienen un espacio conveniente. Es necesario que una gran escalera sea abierta desde la base hasta el techo, por lo cual debe acabar en cúpula con una linterna. Cualquiera que sea la altura se termine en centro o en plano y en techo; pero el uno y el otro debe ser decorado con pintura, o de compartimentos, o de bajorrelieves. Un nicho con una estatua en la cara del medio de cada rellano sería un buen ornamento”³⁶⁷.

El peldaño de arranque redondeado con el que se inicia el tránsito de las escaleras es un elemento muy habitual, siendo Miguel Ángel pionero en demostrar la riqueza expresiva que puede llegar a presentar este elemento. Si se toma como punto de partida la escalera de la Biblioteca Laurenziana nos encontramos con un ejemplo de arquitectura parlante. Uno de los componentes protagonistas que aporta cierta gracia al conjunto es el escalón mixtilíneo o en forma de ‘ola’, que será un préstamo del que se benefician otras escaleras monumentales (Fig. 136). Normalmente se emplea a modo de arranque, resolviendo muy bien una cuestión óptica, pues parece que sobre él recae el peso total de la escalera. De ahí que precise una mayor base, que sobresalga y desde la que, a menudo, se proyecte el pilar de arranque de la balaustrada.

La balaustrada pronto se convirtió en un recurso que tiene su primera función en asegurar el tránsito por la escalera, pero en la que los tratadistas pronto supieron valorar sus capacidades decorativas y expresivas. De esta manera, Milizia llegó a desarrollar un capítulo íntegro en base a esta cuestión y, por su parte, Juan de Caramuel no tardó en estudiarla desde el punto de vista de su

³⁶⁷ BLONDEL (1683, V parte, libro III, cap. XV, 694-695).

rectitud y oblicuidad (Fig. 137). Cuando Milizia habla de los balaustres los entiende como una especie de ‘columnata decorada’³⁶⁸, que sirven para separar o acotar determinados espacios; o como elementos de seguridad en el remate de edificios, balcones y acotación de escaleras en las que además va a cumplir la función de sostener el pasamanos en el que se apoyarán los usuarios. La seguridad de la escalera se complementa no solo por las correctas medidas de los elementos que las componen, sino también por el empleo de este cierre que se compone, fundamentalmente, de tres partes: zócalo, balaustre y repisa. La suma de estas tres partes debía dar como resultado una medida apropiada a la altura de una persona, de manera que no resultara ni demasiado baja —fomentando la inseguridad— ni excesivamente alta —provocando incomodidad a quien quiera posar el brazo—.

Las balaustradas también debían de ser acordes al tipo de edificio en el que se emplazaban, y la decoración que recibían podía variar según el lugar al que estuvieran destinadas. Pero el mismo Milizia subraya una idea en la que subyace el planteamiento blondeliano vinculado a la decoración moderada al decir que: “cuanto más simples y naturales, mejor serán”³⁶⁹. La clasificación según el lugar en el que estén situadas es fundamental. Milizia exponía que el tipo de balaustrada que cierra ventanas y partes de perfil delicado requiere de un tipo de balaustre con panza más ligera; de la misma manera que el cierre de una escalera o de una terraza requeriría un balaustre más grueso que genere la sensación de solidez y firmeza. Reconoce que: “la balaustrada, cuanto más sólida es, más gracia tiene por la variedad de pedestales y pilastras que interrumpen la monotonía de la balaustrada”³⁷⁰.

Esto quiere decir que, de pronto, la balaustrada comienza a enriquecerse con la presencia de varios recursos. Por un lado, la diversidad de formas entre las que destaca una práctica habitual, heredera de modelos barrocos italianos, derivados del círculo borrominesco, que consistía en alternar los balaustres al derecho y al revés. En segundo lugar, se habla de intercalar un nuevo elemento que dinamiza la composición. Los pilares son fundamentales no solo porque ordenan el discurso de la escalera —marcando los distintos tramos que la componen— sino porque ahora son el marco perfecto para la introducción del repertorio decorativo.

Milizia recomienda intercalar estos pilares de manera que marquen series de seis o diez balaustres, dependiendo del grado de severidad que se les quiera dar. De esta manera, a mayor número de balaustres menor nivel de solidez y, por tanto, menor gracia, más monotonía y sensación de fragilidad. Las escaleras del palacio de Wurzburg son un ejemplo de este tipo de balaustradas que intercalan pilares y que resultan bastante menos corpóreas si se comparan con las realizadas para el

³⁶⁸ MILIZIA (1825a, libro III, cap. VIII, 216-217). Según este tratadista, el origen de la palabra está en el término griego ‘balustro’ que significa ‘flor de granada’, la cual tenía una forma muy similar a la del balaustre.

³⁶⁹ MILIZIA (1820, vol. I, libro III, cap. VIII, 218).

³⁷⁰ IDEM.

palacio de Riofrío, donde la rigidez de los pilares resulta mayor por la acotación reducida del número de balaustres.

Los pilares son los elementos susceptibles de recibir la decoración de esculturas y vasos acróteros que tendrán tanto éxito en los palacios europeos (Fig. 138). El palacio del Belvedere de Viena da buena muestra de ello. Las figuras de putti se intercalan con las lámparas que iluminan el recorrido de las escaleras. Así sucede en Wurzburg, donde la escultura monumental se intercala con estos vasos que según Milizia: “no debían exceder las dos quintas partes de la altura de la balaustrada”; del mismo modo que: “las estatuas no deben ser más altas que la balaustrada” aunque: “si convienen colosas estatuas, se estudiará el caso”³⁷¹ (Fig. 139).

En cuanto a la configuración de los balaustres de estas escaleras, Milizia se plantea una cuestión que años antes ya había estudiado Caramuel: la disposición de los balaustres según el plano horizontal u oblicuo³⁷²: “El mayor uso, que puede tener la Oblicuidad de inclinación, viene a ser en el adornar las escaleras. Estas suelen tener columnas grandes, o balaustres pequeños”³⁷³.

En efecto, esta distorsión del modelo recto viene a constituir uno de esos elementos decorativos, intrínsecos a la escalera, de los que hablaba Blondel. Milizia afirmaba con gran atino que:

“el balaustre regular, como las columnas, no se pueden adaptar a los planos inclinados sin el quebramiento de la base, o sin una deforme mutilación del zócalo o de la cabeza y de todas sus partes, según el ángulo de pendiente”³⁷⁴.

Para Caramuel, la barandilla de una escalera podía ser dinamizada con recursos como este, que aumentaba la belleza de la escalera. Además, reconoce lo idóneo de esta solución en el caso concreto de la escalera, ya que es el elemento más apropiado para este tipo de juegos oblicuos. En las barandas que coronaban las fachadas no se cuestiona este tema porque eran siempre rectas. La diferencia con las escaleras es que estas últimas plantean el problema de estar dispuestas en planos diagonales. Por eso mismo, hay que adaptar el balaustre regular a las condiciones que plantea la rampa, sin necesidad de cortar zócalos y plintos³⁷⁵.

Un último aspecto sería la decoración de los balaustres. Milizia sugiere que la composición de balaustres con motivos vegetales resulta poco adecuada en el mecanismo de la escalera porque no genera una sensación de solidez que avale la seguridad de la escalera y, en consecuencia, de quien

³⁷¹ MILIZIA (1825a, libro III, cap. VIII, 219).

³⁷² Para una mayor profundización en la teoría de Juan de Caramuel y su influencia en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVII *vid.* PENA (2008).

³⁷³ CARAMUEL (1984, tratado VI, art. XII, 19).

³⁷⁴ MILIZIA (1825a, libro III, cap. VIII, 219).

³⁷⁵ IDEM.

transite por ella. Si: “en arquitectura nada ha de ser insignificante y artificial”³⁷⁶, no cabe duda de que toda la panoplia ornamental que pueda soportar la barandilla de la escalera es prescindible.

Hasta aquí se ha visto un tipo de balaustrada que por sus componentes y características se adapta mejor a las cualidades de la piedra. Sin embargo, no se puede dejar de citar otro esquema vinculado más bien a la escuela francesa y que tendrá un buen seguimiento y aplicación a lo largo del siglo XVIII, especialmente en Francia y Alemania. Se trata de las balaustradas en forja, que permiten un mayor despliegue compositivo y que por, otro lado, resultan más sencillas y menos costosas en su proceso de construcción. Aunque resulte un método más económico en todo este proceso, cabe añadir que grandiosos palacios —como el de Augustusburg o el Hôtel Matignon— hicieron uso de él. El empleo del hierro permitió ampliar el repertorio decorativo al incorporar aquellos elementos vegetales —de lazos y flores— cuando no se empleaban los balaustres. Briseux, en su tratado de las casas de campo, presenta varios modelos de barandillas hechas en hierro (Fig. 140), que van a tener una gran aceptación³⁷⁷. Son las barandillas que rodean las escaleras del palacio de Augustusburg, las que dinamizan el conjunto con la intercalación del color dorado que fomenta el carácter regio de la obra, en sintonía con los balcones superiores. En España, el palacio de Aranjuez es deudor de este sistema que realmente concede una sensación de ligereza y pureza de difícil apreciación en el caso de las balaustradas en piedra.

Con todo, la balaustrada en piedra siempre fue la predilecta para la construcción de las grandes empresas edilicias de forma que, en ocasiones, se ha llegado a aplicar el modelo en hierro a la piedra, resultado obras tan originales y artificiosas como la que encierra la escalera del palacio de Mirabell en Salzburg, donde se integra la figuración con la vegetación, prescindiendo de los balaustres (Fig. 141). Sin duda, si Milizia hubiera visto esto no tardaría en denunciar la inestabilidad que aporta un pasamano de estas características donde su función principal —la de apoyar el brazo— entra en conflicto con la estética de esta escalera en la que la decoración ha absorbido completamente la función de esta parte de la escalera. No solo se recorta el pasamano sino que además los *putti* ocupan el escaso espacio reservado para el apoyo del brazo. Las formas irregulares —vegetales y de lazos— que componen esta balaustrada se saltan cualquier pauta métrica y se disponen de forma caprichosa con formas ondulantes y mixtilíneas. Esto era lo que siglos antes había sucedido en las escaleras del ala de Francisco I en Blois. Los parapetos de esta obra —casi dispuestos a modo de balcones— integran una serie de figuras que, con gran probabilidad, serían un símbolo de la familia real.

El segundo de los aspectos que menciona Blondel para el embellecimiento de las escaleras es la construcción de una bóveda o cúpula; aquella que además permitía la iluminación cenital de la

³⁷⁶ MILIZIA (1825a, libro III, cap. VIII, 220).

³⁷⁷ BRISEUX (1743b, láms. 245, 247-253).

escalera. Blondel reconoce la capacidad de estos espacios para recibir la decoración y hermosear las escaleras. La escalera del Palazzo Ducale de Venecia, a pesar de que todavía no responde a este esquema de cúpula con linterna superior, presenta una decoración a base de casetones con relieves en estuco y pinturas en el interior de los mismos. La retícula de formas circulares y poligonales entrelazadas se mezclan con una paleta de dorados y blancos, aportando la luminosidad que precisa este espacio carente de vanos. La evolución en el emplazamiento de la escalera, ocupando un espacio central y protagonista llevaba pareja la construcción de enormes ventanales, con lo que la bóveda superior que cerraba ese espacio podía configurarse como un enorme lienzo o panel para la disposición de repertorios pictóricos o escultóricos, tal y como recomendaba Blondel. En este sentido, el palacio de Wurzburg constituye uno de los ejemplos más grandiosos. Además, siguiendo la vieja tradición del trampantojo, Tiepolo juega con la perspectiva y dispone a los personajes alrededor de la cornisa, de forma y manera que parece que la escena se está desarrollando en un plano superior al nuestro. Este mismo recurso será empleado en la cubierta de la escalera de Augustusburg, con la diferencia de que ahora ya se ha dado un paso más, pues ya no se trata de una bóveda sino de una cúpula que funciona como linterna, al disponer una serie de ventanas intercaladas con las escenas pictóricas. Estas ventanas superiores se retranquean respecto al óculo que forma la techumbre inicial, lo que permite habilitar un espacio para el tránsito superior, que se dispone como si de un balcón se tratara³⁷⁸.

Sin embargo, hay que hacer notar los cambios que se producen entre el modelo franco-alemán y el hispano-italiano. Recuérdese como en el último caso, el modelo ejecutado en España es el que se asume en Italia desde el siglo XVI (Fig. 142), de tal manera que cuando en el siglo XVIII las obras regias españolas reclaman la presencia de destacados arquitectos italianos, estos no hacen sino más que recoger una tradición propiamente española. Además, frente a las propuestas centroeuropeas, la discreción se hace presente en la segunda casuística, ya que la decoración se reduce a puntos muy concretos, liberalizando el resto de la estructura. La Reggia de Caserta mantiene la tradición de una cúpula que se superpone a la bóveda de remate, pero ahora se reduce el repertorio decorativo a unos simples medallones dispuestos en los ángulos de la bóveda y, a diferencia del palacio de Augustusburg, la escultura se reserva exclusivamente para una serie reducida de nichos, que guardan un orden con la disposición de las rampas; obviando así cualquier tipo de decoración innecesaria, como sucedía con los atlantes-ménsula de los que gustaron tanto los alemanes.

³⁷⁸ Parece que esta solución fue muy habitual en los palacios de esta época, pues las escaleras del Palacio Arzobispal de Bruchsal tienen como coronación esta suerte de cúpula con linterna, que no deja de ser un préstamo de la arquitectura religiosa, pues este recurso era el habitual en el cierre del transepto en la iglesia, por su capacidad para iluminar las naves. Del mismo modo, la decoración de los techos de estas escaleras debe mucho a aquellas cubiertas de salones italianos que como las del Palazzo Barberini ilustraban grandes escenas de carácter religioso o mitológico.

Los nichos constituyen otro recurso importante que se dispone a lo largo del recorrido de las rampas de las escaleras, o en el frente de los rellanos y descansillos. Su función básica era la de sostener las enormes esculturas que, como recomendaban los académicos, debían de ser adecuadas al carácter del edificio y guardar un orden y simetría en relación al resto de la escalera. Como ya se ha dicho con anterioridad, los hombres del Medievo habían empleado esta suerte de escultura en los paramentos de cierre de la caja de escalera, bien por dentro, bien por fuera. Parece que en vez de emplear hornacinas recurrirían a la práctica medieval de disposición en doseletes que a efectos prácticos cumplen una misma función. Las escaleras del Palazzo Barberini de Bernini y del Palazzo Ca-Rezzonico de (Giorgio Massari, 1746) dan muestra de este tipo de huecos susceptibles de recibir el peso de escultura. A pesar de que hoy están vacías lo más lógico —aunque no se sabe con certeza— sería que sobre estas se dispusieran una serie de esculturas. No sucede así en Caserta, donde el escaso empleo de la escultura se reduce a aquellas que coronan las puertas de acceso en el primer rellano³⁷⁹. En este caso parece que se respeta la disposición de Blondel de emplazar la escultura ‘en la cara del medio de cada rellano’.

Como se dijo anteriormente, Blondel valoraba la simetría y orden del conjunto de la escalera teniendo en cuenta que esta era solo una de las partes más públicas del edificio y que, por eso, debía prescindir de cualquier tipo de decoración más detallada e íntima, propia de las estancias más privadas. Por esa razón, si se observan los modelos aportados en el palacio de Augustusburg o Bruchsal se ven los excesos que se proponían desde determinados círculos franceses que promovían la estética del Rococó. Pintura y escultura se convierten en protagonistas, llegando a imponerse sobre la presencia de la propia arquitectura de la escalera algo que, sin duda, no era lo que indicaba Blondel. De esta manera se hace muy habitual el recurso a la figura del atlante-ménsula³⁸⁰ que o bien se recrea de forma pictórica, como sucedió en el vestíbulo del palacio de Bruchsal; o bien como escultura como acontece en el palacio de Augustusburg en la que la escultura va ganando peso en ascenso, de manera que si en el arranque de las escaleras una serie de cariátides cargan con el peso de las rampas, como si de pilares se tratara; según se sube se accede a una escena principal dispuesta a modo de retablo y rodeada de una serie de elementos decorativos a base de hojas y lazos; para, finalmente, coronarse con la disposición de doble ménsula sostenida por grandes atlantes entre los que se intercala la decoración menuda que potencia la idea de *horror vacui* que domina todo este conjunto.

³⁷⁹ En ocasiones estos nichos se configuran como simples marcos ornamentales que pueden recibir el repertorio pictórico o de relieve. Es el caso del Palazzo Carignano, que a lo largo del trayecto de sus escaleras combina el vano cegado —los marcos ovales— con el vano abierto —o las ventanas—.

³⁸⁰ Este tipo de ménsula, sostenido por una figura, fue un recurso muy habitual en los arranques de los nervios de las bóvedas de las catedrales góticas. Un ejemplo sería la base del órgano en la pilastra norte de la catedral de San Esteban en Viena (1513), realizada por Anton Pilgram.

La figura del atlante es una cuestión que viene de lejos y adopta múltiples disposiciones y funciones, de tal forma que cuando se accede al vestíbulo del Belvedere Superior (1721-23) cuatro colosos sostienen el peso del discurso de la escalera. Quizás estos gigantes no dejen de ser una evocación de aquellas figuras miguelangelescas, hoy conservadas en la Academia de Florencia. No obstante, existen precedentes para el caso austríaco pues ya Fischer von Erlach, cuando proyecta el palacio civil del príncipe Eugenio de Saboya (1695) (Fig. 143), hace uso de los colosos para la sujeción de las rampas de esta escalera, lo mismo que hará unos años después cuando construya el palacio de Trautson (1710). Parece casi una tradición centroeuropea la de integrar estas enormes figuras que tienen una gran fuerza expresiva, pues lo que se consigue con este recurso no es solo reconocer la potencia de estas esculturas, sino que implícitamente subyace la idea de que la escalera es tan sólida que parece que hasta al más potente de estos colosos le resulta complicado sostenerla. No es de extrañar que sea Fischer von Erlach el impulsor de este tipo de esculturas pues su tratado de arquitectura refleja muy bien cuan atraído estuvo este arquitecto por la figura del coloso³⁸¹. El hecho de que este teórico fuera un apasionado de los grandes hitos monumentales lo pone de manifiesto los dibujos del Templo de Salomón, de la antigua Babilonia y de las pirámides egipcias. Tres ejemplos de macroarquitecturas de la Antigüedad. Sin embargo, resultan de mayor interés para este estudio las imágenes que dan muestra de las grandes y míticas esculturas clásicas. La tabla nº V presenta la figura de uno de los grandes hitos de la escultura griega: el Zeus de Fidias, que Fischer von Erlach dibuja bajo su imaginación. Lo mismo que sucede con el famoso Coloso de Rodas representado en la tabla nº VIII (Fig. 144). Por otro lado no se debe de olvidar la influencia que ejercieron los tratados manieristas centroeuropeos, principalmente a través de los grabados que se incluían en la obra de Vredeman de Vries o Dietterlin (Fig. 145 y Fig. 146).

Fischer von Erlach crea un estilo propio en Viena que va a ser empleado en muchos otros palacios. La escalera —tanto en Viena como en Alemania— va a compartir muchos recursos similares, pues no hay que obviar que en aquellos tiempos formaban parte de un mismo imperio y que, en muchas ocasiones, estos prestigiosos arquitectos colaboraban en la construcción de palacios de regiones vecinas. Esto fue lo que sucedió con el palacio de Weissenstein (1711-18) donde el influjo heredero de la tradición vienesa de Hildebrandt está al servicio de los Dietzenhofer. De la misma manera que sucederá años después con la construcción de las escaleras de Wurzburg, donde los consejos de Boffrand se pondrán al servicio de la proyección de Neumann.

Lejos de todo este despliegue escénico desarrollado en las grandes promociones áulicas de las grandes ciudades europeas se presenta la escalera monumental en el territorio gallego en general, y en el compostelano, en particular. Lo cierto es que si algo caracterizó a los numerosos modelos

³⁸¹ VON ERLACH (1725).

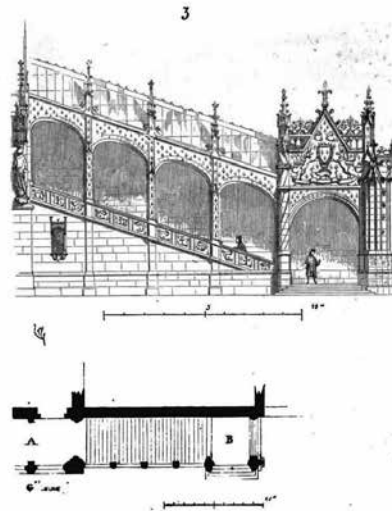
desarrollados al amparo de los grandes proyectos arquitectónicos de carácter público o privado; religioso o civil de esta ciudad levítica, eso ha sido la sobriedad ornamental con la que se nos ofrecen todavía en la actualidad. En este caso, el propio material empleado y el buen hacer de los que lo trabajan, ha sido uno de los elementos fundamentales en el resultado final del conjunto. Los condicionantes ‘espacio’ y ‘tiempo’ han sido determinantes para observar que en el caso compostelano se observa un mismo tipo de respuesta en lo que a la cuestión decorativa respecta. De esta manera, y siempre hablando en términos decorativos, la escalera planteada para el colegio de San Clemente, realizada en granito en las primeras décadas del siglo XVII, poco difiere de la construida para los patios traseros del Hospital Real. Esta última presenta un vocabulario constructivo más complejo en su proyección ya que, entre otras cuestiones, añade elementos imprescindibles para su refuerzo y sostenimiento como lo son los pilares y los arcos occinos que sostienen lo pesado del aparato. Lo mismo sucede con la escalera-pechina de la plaza de Platerías (Fig. 147). Estos imprescindibles componentes, a su vez, animan el resultado de esta imponente escalera, donde hay poca cabida a la ornamentación, al margen de una serie de cuatro pequeños bustos que coronan la balaustrada en su parte superior. Pero es que este mismo panorama es el que se presentan en escaleras en las que piedra y madera se alternan en su recorrido. Así sucede en la que preside la entrada al palacio del marqués de Camarasa. El marcado despliegue formal contrasta con el vacío decorativo presente en el conjunto. La escalera monumental en madera también ofrece interesantes ejemplos en los que simplemente aparecen pequeños toques decorativos como la típica voluta de arranque que caracterizó, fundamentalmente, las escaleras de los palacios compostelanos del siglo XVIII. Este exclusivo motivo de arranque lo encontramos por primera vez en el conocido como pazo de la plaza de Feijóo y, pocas décadas después, se hace presente en la arquitectura palaciega desarrollada por Clemente Fernández Sarela o Lucas Ferro Caaveiro.

Acompaña este recurso decorativo a las imponentes balaustradas con las que se concibe la escalera monumental, hecho que se consuma desde el mismo momento en el que se ejecuta la Escalera Maximiliana de la catedral, ya que hasta aquel momento el tipo de barandilla más empleada era un muro pétreo, como así se percibe en las del colegio de Fonseca o en las de los claustros renacentistas del Hospital Real. El esquema de la Maximiliana —también ejecutado en piedra— será repetido, con sus múltiples variantes y alteraciones, en escaleras como las del colegio de San Jerónimo; conventos de Conxo, San Francisco o Santa Clara; palacios de Bendaña, Fondevila, de los Bermúdez; o en el mismo conjunto monástico de San Martín Pinario. A propósito de este último, y centrándose en el segundo de sus claustros, el de las Oficinas, se puede comprobar que se trata del único caso compostelano que desarrolla un interesante y riquísimo repertorio iconográfico (Fig. 148), realizado todo él en piedra y coronando su caja con una bóveda pétrea que actúa a modo de linterna. Es el ejemplo más rico en decoración que se localiza en la ciudad, junto a la escalera de la

Cámara Abacial del Claustro Procesional del mismo monasterio; y, probablemente, a estas dos piezas habría que añadir la del convento de Santo Domingo de Bonaval, cuya decoración hoy se ha perdido, pero que se sabe que existió.

Al margen de estos ejemplos concretos, todos ellos relacionados entre sí de alguna manera (mismos espacios, talleres artísticos muy próximos), la escalera compostelana se ha caracterizado por la más absoluta de las discreciones en lo que a desarrollo ornamental se refiere. Técnica, habilidad constructiva y el buen hacer de los maestros canteros han sido factores determinantes en el resultado final de estos conjuntos de escalera monumental en Compostela.

— 291 — [ESCALIERS]
 bien clairement la destination de ces rampes, fort longues, si les chemins
 de ronde dominaient de beaucoup le sol intérieur de la ville.



A Aigues-Mortes, à Avignon, à Villeneuve-lès-Avignon, à Jérusalem, à
 Beaucaire, à Carcassonne, on voit encore quantité de ces escaliers exté-
 rieurs découverts qui ont un aspect très-monumental (4) ¹. Mais il arrivait

¹ Des remparts de Carcassonne, fin du XIII^e siècle.

— 308 — [ESCALIERS]
 avons supposés portés, soit par des voûtes, soit par des arcs ajourés, ainsi



que l'indique la vue perspective (12) prise au-dessous du palier supérieur.
 T. V. 30

Fig. 128. Escalera de la Habitación de Cuentas de Luis XII. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 129. Decoración interior de escalera de casti-
 llo francés. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).



Fig. 130. Escalera del palacio de Augustusburg. Fuente: www.photodesigner.info



Fig. 131. *El rey Luis XIV recibe al príncipe de Conde en el castillo de Versailles.* (Jean-Léon Gérôme, 1878). Fuente: Wikipedia.



Fig. 132. Decoración escaleras Palazzo Carignano. Fuente: Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria

Fig. 133. Certosa di San Lorenzo de Padula. Fuente: Flickr.



Fig. 134. Vestíbulo del Palacio Belvedere de Viena. Atlantes columna que soportan escalera. Fuente: Norberg-Schluz (1973).



Fig. 135. Decoración de la escalera del palacio de Riofrío. Segovia.



Fig. 136. 'Peldaño ola' en la entrada al monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

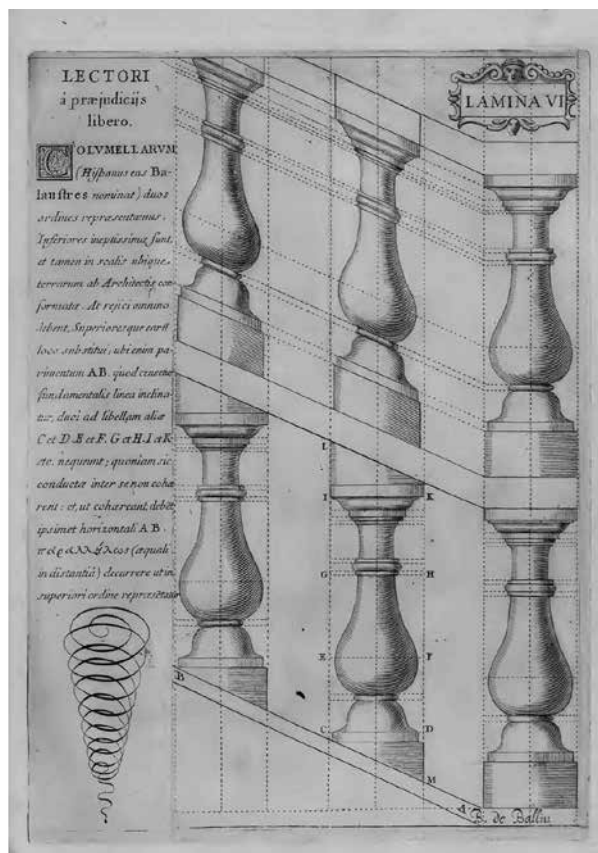


Fig. 137. Modelo de balaustres en piedra.
Fuente: Caramuel (1678).

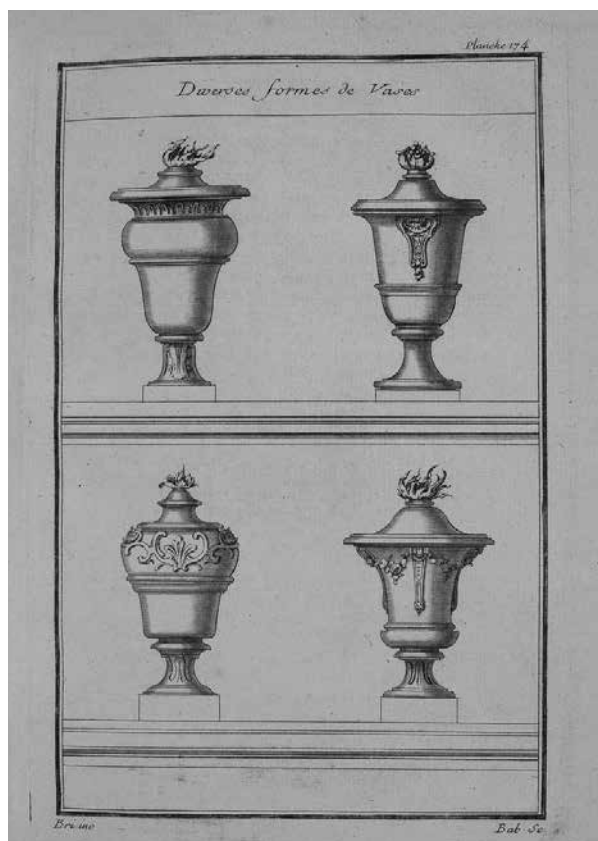


Fig. 138. Modelos de jarrones acróteros.
Fuente: Briseux (1743b).



Fig. 139. Decoración de los pilares. Escalera Belvedere. Viena. Fotografía de Ánxela Díaz.

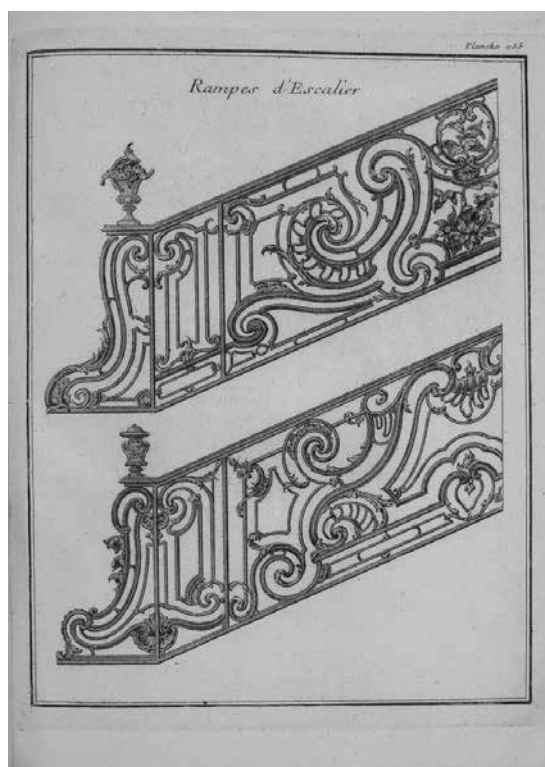


Fig. 140. Modelo de barandilla en forja. Fuente: Briseux (1743b).



Fig. 141. Barandilla con motivos vegetales. Palacio Mirabell. Fuente: lagartoroyo.es



Fig. 142. Bóveda de remate en escalera. San Juan de los Reyes. Toledo.



Fig. 143. Figuras de atlantes sustentantes. Palacio Eugenio de Saboya. Fuente: Toman (2000).

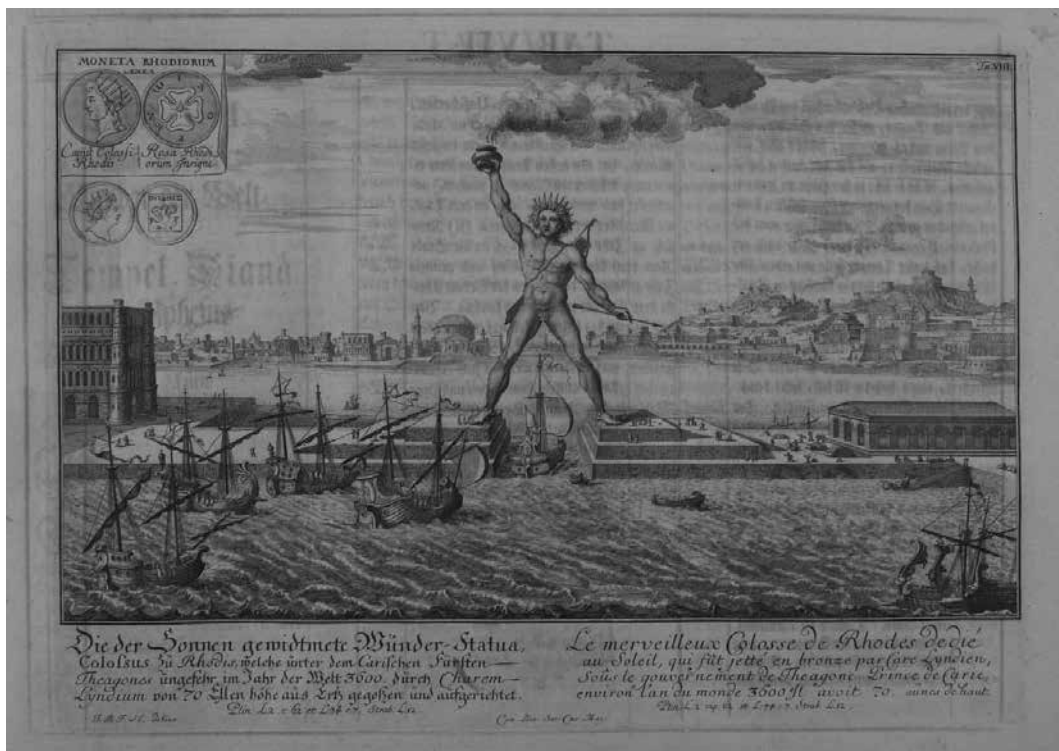


Fig. 144. Modelo de coloso. Fuente: Fischer (1725).

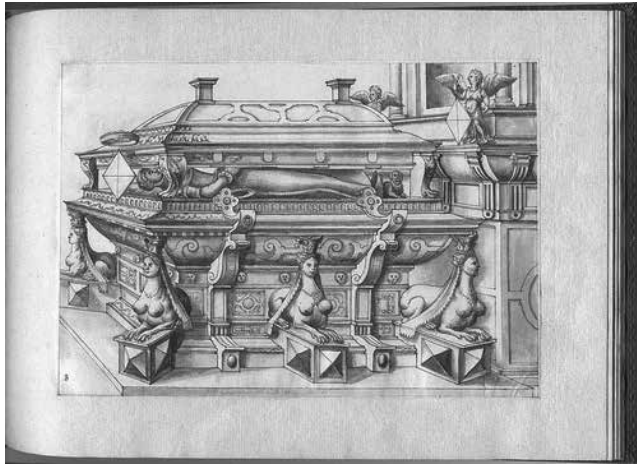


Fig. 145. Modelo decorativo. Vredemnan de Vries.



Fig. 146. Soportes manieristas. Fuente: Dietterlin (1598).

Fig. 147. Detalle de una concha-pechina que sostiene una escalera.
Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

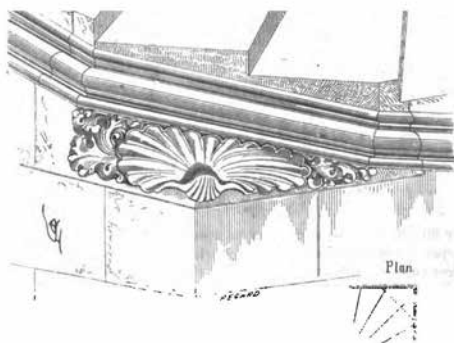


Fig. 148. Decoración del neto de un pilar en la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

3.1.2.3.6. Cuando la técnica se pone al servicio de la escalera

“Cuando se haga una escalera principal que se vea que es continua hasta los pisos superiores, para evitar el gasto se hace solo en piedra las curvas y los peldaños del primer piso”³⁸².

Ch. E. Briseux.

“Finalmente el valor más esencial de la escalera reside en el mecanismo de su construcción”³⁸³.

F. Milizia.

Utilidad, solidez y belleza eran los tres conceptos básicos que debían regir la obra arquitectónica. Todos estos aspectos se han ido tocando de una u otra manera en los capítulos anteriores con la intención de definir los parámetros que deben estar presentes en la escalera monumental. Sin embargo, el funcionamiento de todos estos valores no solo depende de su simple aplicación, sino de su correcta combinación y disposición. Esto es lo que parece indicar Milizia cuando afirma que una buena escalera depende, en gran medida, de la forma en que esté construida. Aquí entran en juego varios factores de carácter técnico.

En primer lugar se valora la forma a la que responde la escalera ya que no es lo mismo una escalera de caracol, donde habitualmente el espacio era restringido; que una escalera de cuatro tramos rectos; o una de corte imperial, en la que se cuenta con un hueco mucho más amplio. Al respecto de estas medidas, ya desde Palladio se comienzan a tener en cuenta las medidas adecuadas para cada uno de los elementos que componen la escalera (Fig. 149). De esta manera, las escaleras de caracol con hueco central se debían de dividir en cuatro partes, de las cuales dos estarían destinadas al cuerpo central y otras dos a las rampas³⁸⁴. Parece que, de ser así, el resultado sería un enorme espacio central que cumpliría la función de linterna; y una rampa lateral que girarían en torno al núcleo³⁸⁵. En ocasiones este esquema se complica y surgen escaleras como la de doble rampa de Chambord. Cuando se trata de escaleras que tienen núcleo, las dimensiones varían, porque se hace un reparto del hueco en tres partes, de las cuales dos están destinadas a las rampas y una al árbol central. Este modelo fue el más habitual a lo largo de la Edad Media porque sus características permitían adaptarla a espacios mucho más estrechos. El hueco en la escalera exige un espacio más grande y

³⁸² BRISEUX (1728a, libro I, cap. XXIV, 69).

³⁸³ MILIZIA (1825b, libro III, cap. VIII, 68).

³⁸⁴ PALLADIO (2008a, I libro, cap. XXVIII, 136).

³⁸⁵ No obstante, esta es la forma más sencilla de componer las escaleras de caracol, pues como ya se ha visto también son habituales las escaleras con doble o triple rampa.

solo así se entiende que el Barroco haya preferido este modelo de escalera cuando tenían que hacerlas de esta manera³⁸⁶.

Lo más habitual en las escaleras de caracol con tramos rectos es que no tuvieran un núcleo central, de manera que se dividía el espacio en cuatro partes de las cuales dos se destinaban al espacio central y otros dos a las rampas. La escalera del palacio de Mirabell da buena muestra de este tipo de construcción. No obstante, Palladio también reconoce que puede haber casos en los que este tipo de escaleras se articule alrededor de un pilar central. El estudio de Leonardo da Vinci para una escalera de cuatro vueltas sería un ejemplo ilustrativo de este modelo.

Las diferencias entre escaleras no solo se limitan al plano formal ya que, dependiendo del modelo a realizar, se va a necesitar la introducción de diferentes elementos estructurales que contribuyan a la sujeción y afianzamiento de la escalera. En este sentido, una de las mayores diferencias que se producen entre una escalera sin núcleo y otra de árbol es el mecanismo constructivo que adoptan para su sustentación. Las escaleras del ala este del castillo de Blois presentan el esquema de escalera con núcleo que, con posterioridad, se retomara en su adyacente ala norte de Francisco I. Su posición exterior también condiciona el sistema a seguir, pues lo habitual era que las escaleras de este tipo fueran interiores y, por tanto, sus peldaños quedaran reforzados por los muros laterales en los que se encastrarían. En el castillo de Blois se sigue una tradición que se localiza en puntos septentrionales italianos. El Palazzo Contarini (1499) resulta de especial interés y si se establece una comparativa con el modelo francés se pueden observar una serie de diferencias estructurales. Para empezar, el cierre exterior en el Palazzo Contarini se hace por medio de una serie de arcos sostenidos por columnas —recurso muy habitual en el país italiano— marcándose una continuidad con las arquerías a las que dan acceso, y que cierran los pasillos por los que se accede a las dependencias. Estas grandes aberturas, además de ser un recurso que embellece el exterior de la fachada, contribuyen a una mayor incidencia de la luz. Esta tradición permaneció a lo largo de los siglos —tal como se estudió en los casos meridionales de la cartuja de Padula o en el Palazzo Sanfelice— y se extrapoló a Francia que para la construcción de sus grandes palacios barrocos ya opta por estas aberturas paramentales. No sucedió así en Blois, donde el peso mural aun se evidencia y refuerza con potentes pilares.

Las escaleras con árbol —como su nombre indica— cuentan con otro elemento de apoyo para los peldaños, que contribuye al refuerzo de las mismas. El núcleo, pilar o columna en el que nacen los propios peldaños. En este sentido es Viollet quien mejor expone la forma de realizar estas piezas imprescindibles para la escalera pues, según él, existen muchas maneras de hacer peldaños (Fig.

³⁸⁶ Recuérdese que los tratadistas modernos desaprobaban su uso, por los peligros que planteaban sus componentes y distribución, no acordes al ‘paso natural del hombre’.

150). Partiendo siempre de aquella teoría del ‘paso natural’ se entienden los riesgos que presenta este tipo de peldaño que, sin embargo, fue el más utilizado hasta las primeras décadas del siglo XVI:

“Las escaleras más antiguas a la vista de la Edad Media se componen de un núcleo en piedra de talla, de una construcción en torre redonda, de una bóveda en espiral en mampuesto, reposando en el núcleo y en el paramento circular interior. Esta bóveda sostiene las marchas en piedra cuyas aristas son puestas siguiendo los rayos de un círculo”³⁸⁷.

Se podría decir que la escalera del ala de Luis XII (1500) estaría más vinculada a la tradición francesa medieval. De este modo, el núcleo central marca su discurso por medio de una línea helicoidal que tiene una doble función: la de actuar como pasamanos, y la de sostener una especie de columnillas que soportan el inicio de la bóveda espiral. Esta bóveda constituye otro elemento de trascendencia vital para el desarrollo de la escalera, pues no deja de ser la parte en la que se elevan los peldaños de la escalera. Por otro lado, como si de una bóveda de crucería se tratase, se articula con una retícula de nervios susceptibles de recibir decoración, que potencia el efecto de solidez de la escalera. En efecto, como decía Viollet, estas escaleras encontraron su punto de origen en las torres de castillos y esta tradición se mantuvo, pues en el caso del castillo de Blois se disponen en torres circulares. De este modo, el núcleo de la escalera va a cargar con la práctica totalidad de los elementos estructurales: bóvedas y rampas constituyen un único elemento que queda afianzado por el cierre lateral —que se corresponde con la fachada— en el que sobre unas finísimas columnillas descansa el lado más ancho de estos peldaños. El modo de sujeción de los nervios que componen la bóveda y, por tanto, los peldaños —tal como indica Viollet— nacía del propio núcleo, pues a cada cierto número de tambores se introducía una especie de repisa, imposta o parapeto³⁸⁸ que servía como punto de apoyo de la parte superior.

Existe otro modo de construir este modelo de escalera, que Viollet menciona a propósito de la iglesia abacial de Eu. Dice que para dar acceso al coro se construyeron unas escaleras de caracol realizadas por la escuela de canteros normandos, los cuales tenían gran habilidad en la creación de ingeniosos recursos técnicos³⁸⁹. Estos habilidosos maestros descubren una nueva manera de construir la escalera haciendo prescindible la colocación de la bóveda:

“se reconoce que las bóvedas rampantes podrían ser suprimidas, cuando comenzó el siglo XIII se explota las piedras en grandes macizos que no se habían hecho hasta entonces, se encuentra una forma más simple de hacer llevar a cada marcha un macizo de núcleo, de hacer pisar a cada

³⁸⁷ VIOLLET-LE-DUC (1861, 298).

³⁸⁸ Viollet lo ilustra en la figura número 7, letra H.

³⁸⁹ Para Viollet, los normandos eran: “los más cuidadosos aparejadores”.

poco uno sobre otro, y de su composición un alcance entallado de algún centímetro del largo del paramento cilíndrico de la caja”³⁹⁰.

En este sentido, las escaleras del Palazzo Contarini en Venecia responden a este segundo esquema, como ellos dicen ‘más simple’ y rápido de hacer pues: “este proceso evita las cimbras, las capas, una mano de obra demasiado larga en el montón; el tiene todavía la ventaja de unir el núcleo con la caja por todos sus peldaños”³⁹¹.

Como se observa en el caso veneciano, el arranque de las escaleras —en este caso una rampa recta— se sostiene sobre una serie de arcos³⁹² que descargan el peso de los escalones en columnas; y este mismo esquema se traspasa al cierre de la caja ya que, al prescindir de bóvedas, se puede aligerar el efecto externo de la fachada y hacerla más abierta al exterior. Esto sería impensable en el caso de Blois de ahí que, en consecuencia, el cierre resulte de un mayor hermetismo. Pero este procedimiento no se puede entender al margen de la configuración del peldaño al estilo normando. La imagen nº 9 muestra la sección de una escalera construida con este tipo de piezas. La figura nº 9 c representa la planta de este tipo de peldaño que consta de un extremo circular —el que formaría en núcleo— tras el cual se dispondría el peldaño propiamente dicho (Fig. 151).

Esta solución resultó ser muy práctica ya que, al sostenerse de esa manera por el centro y con el mínimo apoyo del paramento externo, se podía prescindir de las bóvedas. En el Palazzo Contarini, los peldaños se superponen unos a otros, recubriendo parte del anterior. En consecuencia, son los propios peldaños los que constituyen la bóveda espiral lo que, en cierto sentido, genera un aspecto más humilde que en el caso de las ricas bóvedas espirales del castillo de Blois. Esta tradición normanda se observa en castillos como los de Talcy pero, a diferencia del ejemplo italiano, en aquel los peldaños se hacen todavía más incómodos pues las dimensiones se reducen.

Como se ha dicho, el ejemplo italiano refleja una forma de construcción a la que Viollet también se refirió. Se trata de la sucesión de columnillas cuya función radica en la sustentación de los extremos exteriores de los peldaños. El dibujo nº 22 muestra la escalera de la catedral de Mayence en la que la serie ascendente de estos soportes recoge el peso de cada uno de los peldaños³⁹³ (Fig. 152).

Sucedió que —a diferencia de las escaleras de caracol— Viollet no refiere dato alguno en lo relativo a la práctica constructiva de las escaleras de tramos rectos en la escalera de caracol. Esto no es de extrañar ya que este tipo de escalera había sido prácticamente inexistente a lo largo de la Edad

³⁹⁰ VIOLLET-LE-DUC (1861, 297).

³⁹¹ IDEM.

³⁹² En el fondo no deja de ser el mismo esquema de las escaleras del palacio de Wurzburg, donde el primer tramo reposa sobre una serie de arcos que aligeran el espacio.

³⁹³ VIOLLET-LE-DUC (1861, 297).

Media. Si bien es cierto que existieron escasas escaleras de tramos rectos, estas siempre siguieron el esquema de ida y vuelta. La escalera de caracol cuadrado —tal como había indicado Pevsner— podría tener sus orígenes en aquellos bocetos que Francesco di Giorgio había realizado a finales del siglo XV. Los primeros comentarios acerca de la composición de este tipo de escalera los ofrece un español, Fray Lorenzo de San Nicolás³⁹⁴. Uno de los puntos más importantes es la sujeción inicial de la escalera. Recomienda que esta sea tabicada o embocinada, para lo que se necesita la utilización de arcos occinos sobre los que descargar el peso de la misma. Estos arcos occinos se sujetaban unos con los otros (Fig. 153), teniendo su nexo de unión en los descansillos:

“occino o arco sobre que se funda el tiro, el qual puede ser tabicado de ladrillo doblado, y es suficiete, puede ser de rosca de ladrillo: su buelta buscarás á mas prouecho, para que lleve menos peso, de suerte, que hecho el occino, venga á llegar á los ángulos rectos de cada passo”³⁹⁵.

Fray Lorenzo entendía que en las escaleras, ante todo, lo que debía de primar era la seguridad y solidez de las partes que la componían. De ahí que este tema sea una de sus mayores inquietudes:

“es de advertir, que quanto participare mas de vuelta el occino, tanto es mas fuerte. Los demás occinos cargan unos sobre otros, enrasando el ancho del tiro a nivel, y desde el empezará la vuelta del que se sigue, conforme al pasado, mas habiendo de ser esta escalera, ó las semejantes, embocinadas con capillas por arista (...). Solo es bien adviertas en los gruesos de las paredes, para sustentar el peso y empuje de las bóvedas”³⁹⁶.

En muchas ocasiones los espacios que generaban estos arcos en los tramos iniciales se cerraban y se creaban una especie de habitáculos para guardar objetos. El caso de las escaleras del hospital de la Santa Cruz de Toledo da muestra de ello.

La cuestión de las paredes tiene una importancia capital para Fray Lorenzo, pues entiende su importancia como elemento sustentante no solo de los peldaños sino también de las bóvedas que sostienen estos tramos. Al recomendar bóvedas de arista y de cañón, la obra debía de resultar muy

³⁹⁴ En su tratado de arquitectura, Fray Lorenzo de San Nicolás se muestra muy interesando en los aspectos más técnicos de las escaleras. Le interesan las propiedades de los elementos sustentantes de las escaleras, sus cualidades y propiedades para la correcta formación de las mismas. A diferencia de Viollet, analiza la elevación de la escalera de planta cuadrangular, porque él reconoce el peligro del caracol circular. Su tratado ilustra el alzado de una escalera de siete tramos, con el fin de mostrar cuatro tipos de mecanismos diferentes. Con esto quiere demostrar la versatilidad de la escalera y el enriquecimiento de las mismas pues, a diferencia de otras partes de la casa, se puede realizar siguiendo varias disposiciones, dependiendo de los recursos que se tengan y del efecto que se quiera conseguir.

³⁹⁵ SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIV, 118-r).

³⁹⁶ IDEM.

fuerte y pesada y, por ello, era necesario recurrir a gruesos muros: “Solo es bien que adviertas en los gruesos de las paredes, para sustentar el peso y empuje de las bóvedas”³⁹⁷.

En cuanto a los peldaños, estos también son importantes en la buena formación de la escalera y se recomienda encastrarlos en el cierre externo de la caja; y disponerlos de forma y manera que de cada uno de ellos resultase una especie de dovela que contribuyera a crear los arcos que se formaban bajo las rampas: “que las mismas dobelas sirvan de gradas, segun demuestra el numero septimo”³⁹⁸. Con estas palabras se refiere Fray Lorenzo al séptimo tramo de la escalera que aparece diseñada en su tratado, en la que se ilustran los diferentes métodos de elevación de una escalera, dependiendo de los materiales que se utilicen. En efecto este resultado de escalera producía un efecto mucho más ligero y resultaba ser más económica, ya que se prescindía del uso de soportes accesorios como los pilares.

En todo caso, Fray Lorenzo hizo su estudio en base a escaleras que tienen ojo central, es decir, que solo reposan uno de sus lados —el exterior— sobre la pared de la caja que acota el hueco en el que se ubican. Bien es cierto que la práctica española —como se vio en capítulos anteriores— casi siempre optó por este tipo de escalera de caracol cuadrado de cuatro tramos de tradición italiana. Sin embargo, esto no quiere decir que haya sido el único modelo a seguir. En otras ocasiones este mismo esquema puede ser ligeramente modificado con la introducción de un núcleo central que, a modo de machón, tiene por función afianzar la parte interna de los peldaños. En cierto modo no deja de ser una solución que parte de aquel tipo de escalera de dos tramos de ida y vuelta, separados por un muro, tal como sucedía en la Scala d’Oro de Venecia. Visualmente, este tipo funciona mucho mejor en lo que se refiere a su estabilidad; pero también resulta mucho más hermética y enigmática pues, a diferencia de la otra, el macizo no deja de ser un obstáculo que impide la visibilidad de los que acceden por ella. En las escaleras con hueco esto no sucedía porque el ojo central liberaliza el espacio y se puede ver todo el transcurso de las escaleras, de arriba abajo y viceversa.

Para entender la diferencia existente entre estos dos tipos se podría recurrir al modelo presentado en el convento de San Juan de los Reyes —que desarrolla el esquema de caracol— y contrastarlo con el boceto de escalera que aporta Leonardo da Vinci en el que se evidencia el obstáculo generado por el núcleo.

Sin embargo, tanto las escaleras de planta circular como las de planta rectangular, pueden presentar unos modelos intermedios entre las dos disposiciones habituales. Se trata de escaleras que, sin llegar a tener árbol o macizo central, recurren a otras soluciones para el apoyo de sus peldaños en la parte

³⁹⁷ IDEM.

³⁹⁸ SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIV, 119-v).

interior. Las escaleras del castillo de Chambord presentan dos diferencias respecto al modelo base. Su parte exterior es abierta como en los ejemplos de las escaleras del castillo de Blois. Sin embargo, Chambord renuncia a la articulación de la escalera en base a un poste central. En su lugar dispone un segundo espacio en el núcleo de las mismas que queda separado —por medio de una pared— de las escaleras de caracol que lo rodean. En consecuencia, se genera un doble espacio que permite horadar el muro intermedio y filtrar la luz que entra de forma cenital desde la linterna superior. Sin embargo, se puede decir que esta tradición está relacionada con un ejemplo italiano que forma parte de una obra de carácter ingenieril: el del Pozzo di San Patrizio en Orvieto (1527-37) realizado por A. da Sangallo el Joven (Fig. 154). Se trata de un enorme pozo situado en lo alto de una montaña que se perforó para localizar el brote del agua. Su disposición resulta de una gran semejanza respecto al ejemplo francés: dos espacios circulares concéntricos, que se separan por una pared perforada por múltiples vanos. Las escaleras se disponen en el anillo exterior y, al igual que sucedía en Chambord, presenta una doble revolución, con lo que se puede acceder desde dos puntos.

En el caso de las escaleras de planta cuadrada destaca un sistema de construcción por el cual el peso de las bóvedas y peldaños se sostienen sobre un sistema de columnas y arcos que muy posiblemente tenga sus orígenes en aquel tipo de escaleras de caracol cuyo cierre exterior consistía en una sucesión de arquillos (Fig. 155); y que, con posterioridad, será empleado en las escaleras de caja cuadrada que se articulan en torno a tres o cuatro tramos. Cuando Fray Lorenzo de San Nicolás habla de las diferentes formas de articular las escaleras, menciona este sistema aplicado a las escaleras en madera diciendo lo siguiente:

“estas escaleras se puede fundar sobre pies derechos, ó colunas, sentado en los quatro angulos de las quatro mesas, coluna sobre coluna: y asi la tienen unas casas enfrente de Santo Domingo en la Villa de Madrid”³⁹⁹.

Habitualmente este tipo de escaleras suelen presentar —como sucedía en las escaleras tabicadas— los dos primeros tramos sobre arcos occinos en los que recaía el peso y que, por tanto, exigían una mayor solidez con el fin de asegurar el resto de la escalera.

Si se toma como ejemplo la escalera del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, frente a la del palacio de Mirabell se podrían visualizar los dos tipos de articulación y se entendería que la sensación de amplitud y despeje visual que hay en el primero se reduce en el segundo pues, en este caso, se opta por sostener los primeros tramos sobre una estructura mural, y a partir del segundo rellano se aligera el peso con una serie de arcadas que reposan el peso de los tramos en cuatro pilares.

³⁹⁹ SAN NICOLÁS, (1639, cap. LXIV, 118-v).

Existe otro sistema de construcción que afecta a todas aquellas escaleras realizadas en madera. Las cualidades de este material hicieron que se empleara un sistema de construcción diferente. Fray Lorenzo recomendaba el empleo de zancas en los extremos, sobre los que poder asentar los peldaños en madera. La práctica habitual era que los primeros tramos de escaleras fueran realizados en piedra y que a continuación se llevaran a cabo en madera. Esto tenía dos ventajas, por un lado aligerar el peso y, en segundo lugar, abaratar costes. No obstante, la mayor parte de los grandes palacios empleaban la piedra a lo largo de todo el desarrollo de la escalera.

La piedra siempre fue considerada como elemento más apropiado para la construcción de escaleras en los palacios y monasterios. Incluso, prescindiendo de elementos decorativos que enriquecieran el conjunto, se puede decir que el uso de la piedra garantizaba la elegancia e importancia del edificio y el poder de sus promotores. El material predilecto era el mármol aunque —tal y como advirtieron ciertos tratadistas— había que tener cuidado en su tratamiento ya que aunque la belleza de este material incrementa cuando está pulido, en los peldaños no se debía de seguir este método, sino que era más apropiado mantener el material en bruto, pues un peldaño brillante tiene el grave inconveniente de provocar deslizamientos. Esta cuestión la pone de manifiesto Laugier cuando dice:

“nada se opone más a la seguridad de una escalera que el pulido del mármol. Los escalones se vuelven resbaladizos y en los tiempos húmedos no se descenden sin cierto peligro. Si se ve que una escalera brilla por la riqueza de sus materiales, ello requiere del menor empleo para los escalones de mármol pulido, y también se hace necesario el mismo repicado cada cierto tiempo de este mármol que se pule bien deprisa por el frotamiento de los pies”⁴⁰⁰.

En relación a los materiales cabe señalar que casi todos los tratadistas hablan de piedra o madera, porque eran los materiales más nobles y habituales. Sin embargo, el paso del tiempo ha producido otro tipo de elementos con los que se pueden realizar las escaleras. Es obvio que el vidrio nunca se empleó en estas escaleras de la Época Moderna; al igual que pasó con el hormigón o el acero, como sí se hizo ya desde el siglo XIX y a lo largo del XX.

Por otro lado, se podría hablar de un aspecto del que la tratadística parece haber hecho un vacío. Se trata de la adecuación del material al lugar. Esto presenta una doble vertiente pues, en primer lugar, no es lo mismo que una escalera sea *interior o exterior*. En el caso de las interiores, es posible utilizar una gama más libre de materiales, dado que se encuentran en espacios cerrados que las protegen de las adversidades climáticas. Pero habrá que prever los posibles inconvenientes que puedan presentar algunos materiales (cuestiones de seguridad, de respeto a otros elementos de la casa...). De ahí que no todos los materiales sean válidos.

⁴⁰⁰ LAUGIER (1765, IV parte, cap. III, 210).

En segundo lugar los materiales también ‘hablan’ de la *situación espacio-temporal* e importancia de una escalera. Desde inicios del siglo XX —especialmente en las últimas décadas de este— se incorporan nuevos materiales aplicados a las nuevas estructuras urbanas (hormigón, maderas tratadas, vidrios...). Hasta entonces, el material por excelencia de las escaleras (siempre hablando del caso compostelano) era la piedra. Ello es consecuencia de la geografía en la que se encuentra la ciudad: Galicia, territorio montañoso con importantes canteras de las que salía toda la materia para la construcción. Probablemente, si se estuviera haciendo un estudio sobre las escaleras en el sur de España habría que hablar del ladrillo, ya que es el material que la tradición y el terreno imponen. Sin embargo, si se hablara de la tradición italiana entrarían en juego materiales como el mármol, presente en las escaleras del Capitolio (Miguel Ángel, ha. 1536) o de palacios como el de Caserta (L. Vanvitelli, 1752) o Madama (F. Juvarra, 1721).

Santiago de Compostela es ciudad que, por su clima lluvioso, necesita para las escaleras exteriores materiales que presenten cierta resistencia al agua. Solo así se entiende que estas estén hechas en piedra; dejando la madera para las interiores. No sería así en el caso de arquitecturas alpinas, donde hay clima frío pero no húmedo. Claro ejemplo de ello son las pequeñas casas de distintos pueblos nórdicos, donde se emplea la madera. En Compostela el uso de piedra u hormigón será el habitual. Y, en este sentido, hablar de la relación Santiago (Galicia) y piedra, lleva sin duda a hablar del gran protagonista: el granito. Por su composición física, este mineral permite una resistencia fabulosa y mayor destreza en la labra, del que los canteros gallegos se convierten en auténticos artífices. Notable es su participación en piezas de gran valor artístico, configurando espacios monumentales de gran importancia. Por tanto, el granito se erige en material protagonista por excelencia vinculado a términos como territorio, resistencia, empaque artístico, duración y tradición.

Antes de comenzar con el análisis del comportamiento artístico y desarrollo constructivo de la escalera monumental en Compostela, es ciertamente importante no obviar una última cuestión, muy en relación con los sistemas de construcción de la escalera. Se trata de hacer un estudio histórico de la evolución de la escalera desde la perspectiva de los libros del corte de la piedra. Para ello se empleará un repertorio de libros que en España y Francia gozaron de gran aceptación, ya que en ellos se daban lecciones muy prácticas, dirigidas a especialistas en la materia, sobre cómo se deben de trabajar todos los elementos arquitectónicos vinculados al arte de la monte y de la esterotomía.

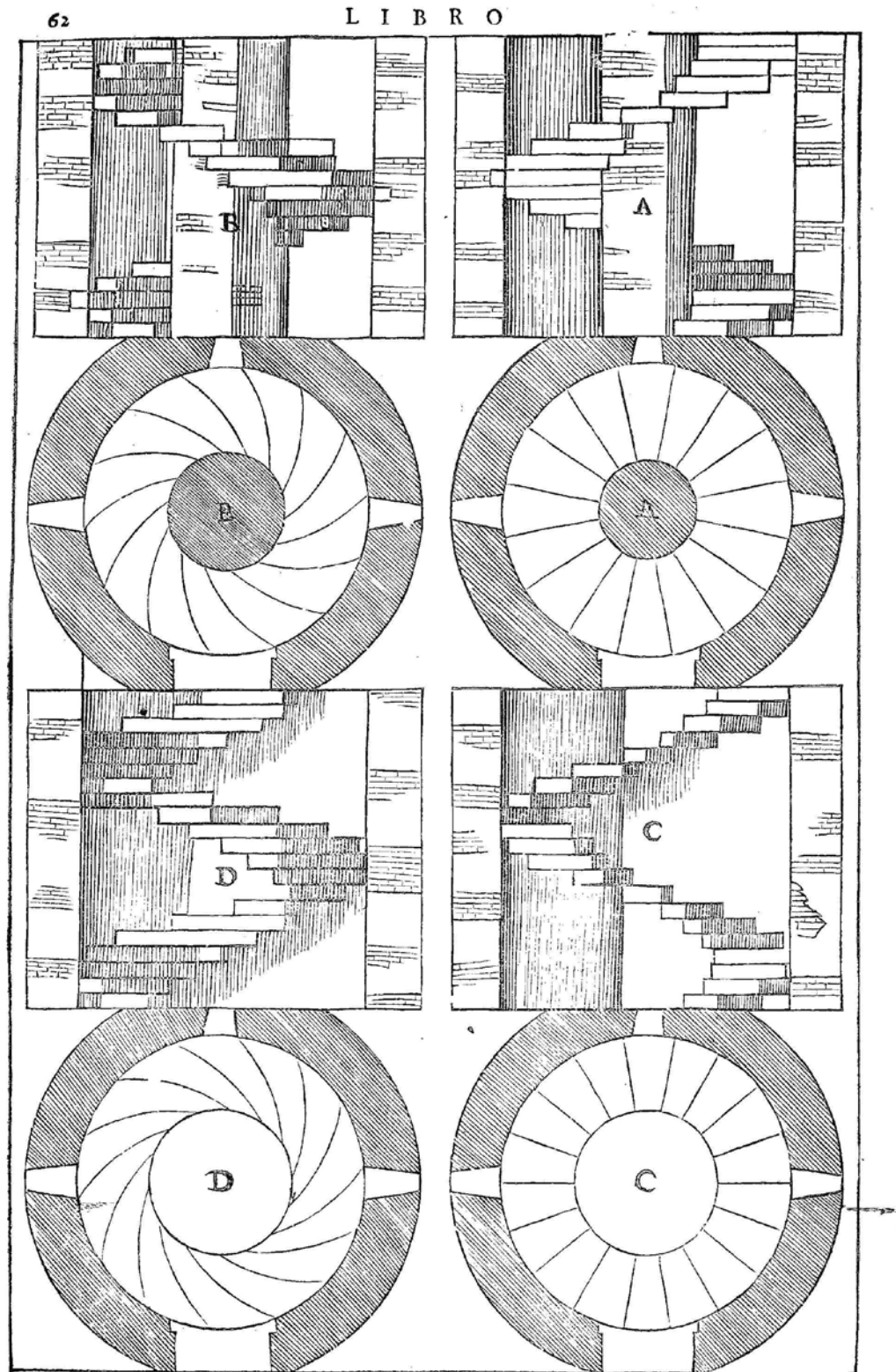


Fig. 149. Escaleras de planta circular con y sin núcleo. Fuente: Palladio (1570).

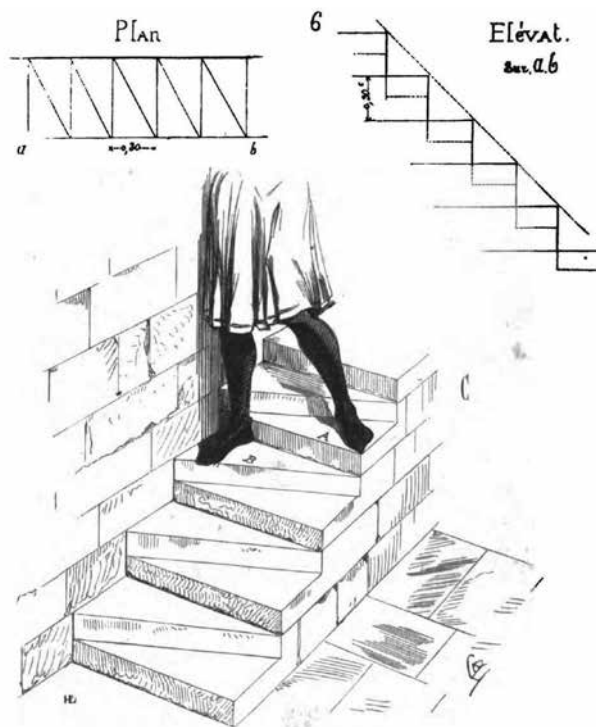
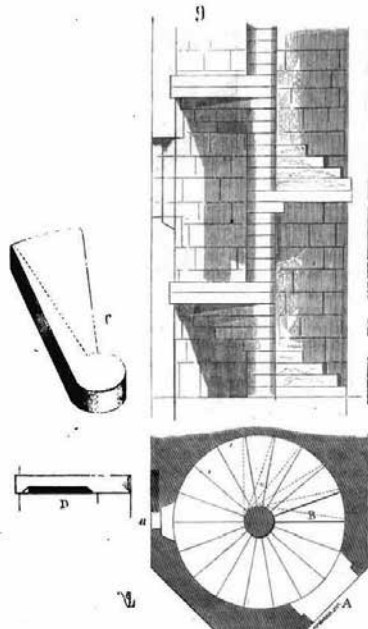


Fig. 150. Modo de construir peldaños.
Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

[ESCALIER]

— 298 —

Saints-Innocents¹, probablement parce que les carrières de liais de Paris n'avaient pu fournir à la fois un nombre de morceaux de la dimension



voulue; en effet cet escalier était très-large; nous y reviendrons. Dans l'intérieur des châteaux les escaliers à vis étaient singulièrement multipliés; en dehors de ceux qui montaient de fond, et qui desservaient tous les étages, il y en avait qui établissaient, dans l'épaisseur des murs, une communication entre deux étages seulement, et qui n'étaient fréquentés

¹ Sauval.

Fig. 151. Modo de construir husillos.
Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

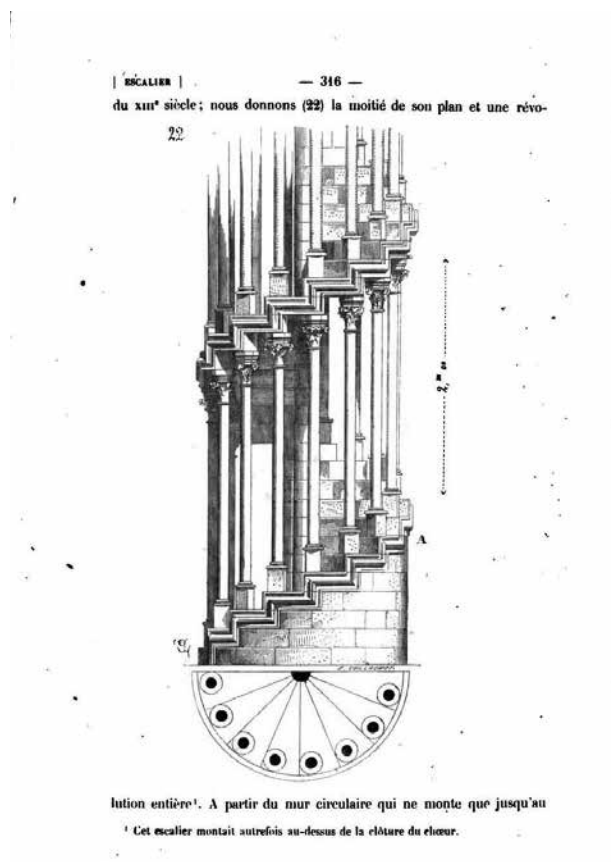


Fig. 152. Escalera de caracol con columnillas centrales. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

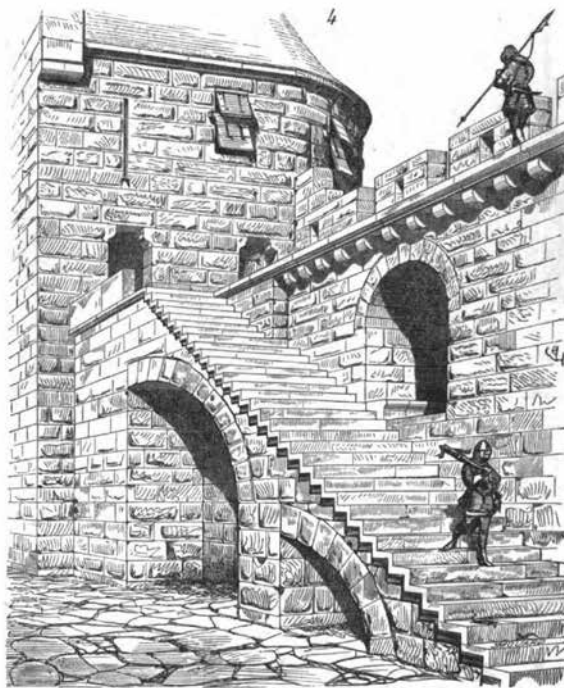


Fig. 153. Escaleras sobre arcos occi-
nos. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).



Fig. 154. Pozzo di San Patrizio. Orvieto. Fuente: www.sistemamuseo.it



Fig. 155. Escaleras con soporte. San Esteban Ribas de Sil. Ourense.

3.1.3. El corte de la piedra. Tratados de arquitectura y cuadernos de taller

“Hay algunas trazas tan dificultosas de enseñar por escrito que he tenido por mejor no tratar de ellas que cansar el entendimiento del lector con sus demostraciones entre las cuales hallo ser las escaleras de más dificultad que las demás trazas”⁴⁰¹.

Alonso de Vandelvira.

Desde hace tiempo se viene considerando a la literatura artística italiana como la pionera en difundir la nueva teoría sobre el protagonismo de la escalera dentro del edificio. La realidad de la situación es que, a lo largo del siglo XV, una serie de arquitectos-teóricos comenzaron a abordar el tema de una manera muy sutil. De este modo, habrá que esperar al siglo XVI, momento en el que este elemento arquitectónico comienza a reflejarse de una manera compleja en los escritos de una serie de maestros arquitectos, que más que cumplir ese papel de tratadistas ocupan un rol práctico en la sociedad. Se habla de un conjunto de especialistas, franceses y españoles, vinculados al trabajo del corte de la piedra o de la esterotomía, que es la técnica que se aplica al trabajo con determinados materiales, principalmente piedra —aunque también madera o metal— con un fin muy práctico: que las trazas, dibujos o monteas se traduzcan en arcos, capialzados, bóvedas, pechinas o escaleras, entre otros elementos. De esta manera, desde mediados del siglo XVI aparecen las primeras obras de este tipo a la cabeza de las cuales está la obra de Philibert de l’Orme⁴⁰². En España, se puede decir que la influencia de estos tratados técnicos de corte de la piedra va a tener una trascendencia de tal calibre que, todavía en el siglo XVIII, algunos arquitectos seguirán recogiendo las lecciones de sus antepasados. Así sucede con Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torija o Vicente Tosca. La base fundamental para todos estos arquitectos —contemporáneos en el tiempo a los académicos F. Blondel o A. Ch. de Aviler— es la obra, actualmente desaparecida pero de las que existen copias, de Alonso de Vandelvira⁴⁰³; así como la de Ginés Martínez de Aranda⁴⁰⁴. Más que ser tratados de arquitectura, sus obras son ejercicios recopilatorios con dibujos, trazas e indicaciones para la construcción de todo tipo de elementos arquitectónicos. Y, dentro de este tipo de obras, la escalera —como elemento constructivo que es, y que a su vez se vale de arcos y bóvedas para su elevación— ocupa un papel destacado, aunque mínimo en comparación con el análisis de otros elementos. Sin embargo, su presencia en este tipo de obras permite evidenciar como desde esta época, y en España, se comienzan a estudiar distintos tipos de escalera, desde el campo de la construcción, mucho más complejo, técnico y árido para un lector universal, como reconoce el propio Vandelvira. En el

⁴⁰¹ VANDELVIRA (1601, 37-r).

⁴⁰² L’ORME (1567).

⁴⁰³ VANDELVIRA, (1978). Además de esta copia del manuscrito original, hoy desaparecido, redactada por Bartolomé Sombigo y Salcedo, se conserva otra copia realizada en 1646 y custodiada en la BNE.

⁴⁰⁴ MARTÍNEZ DE ARANDA (1986).

momento en el que pretende explicar el esquema de escalera que responde al nombre de *adulcida en cercha* (Fig. 156), el arquitecto reconoce que su estudio es tan complejo que puede llegar a fatigar al lector ya que, de todos los modelos que presenta, este resulta ser el de mayor dificultad. En comparación con la lectura de Alberti o Palladio —mucho más amables en sus explicaciones, quizá también por ser más superficiales en su análisis— estos primeros tratados del corte de la piedra ponen de manifiesto desde el primer momento la necesidad de que quien las lee debe de disponer, como mínimo, de una serie de conocimientos en matemáticas, geometría y perspectiva que les permita hacer una lectura correcta, una perfecta interpretación de los textos que se complementan con una serie de dibujos de trazas, aspecto del que carecen los libros de los italianos⁴⁰⁵.

Evidentemente los libros de todos estos arquitectos son posteriores a la obra de Alberti; pero estos no lo son a la de Palladio⁴⁰⁶, quien en sus *Cuatro Libros de Arquitectura* ofrece una visión mucho más comprensible (y quizá por ello menos práctica y real) sobre la creación de la escalera. La diferencia radica en que, mientras que el italiano con su obra consigue llegar a cualquier persona que simplemente sepa leer y ver; de l'Orme o Vandelvira se dirigen a un lector muy concreto: aquel que va a construir y que posee una serie de conocimientos técnicos que lo capacitan para comprender lo que le están indicando. Además, los tratados de cantería se muestran mucho más específicos ya que desarrollan distintos modelos de escaleras que reciben un nombre concreto derivado, en ocasiones, de su sistema estructural. Son obras muy especializadas, que no están dirigidas sino a un grupo muy concreto⁴⁰⁷.

Lo que se evidencia a través del análisis de los modelos que se presentan en estas primeras obras es su vinculación a la tradición medieval y, de esta manera, es habitual que abunden los modelos de escalera de caracol o de planta circular. Son modelos de escaleras helicoidales que recogen todavía esa herencia antigua que llevaba a presentar a la escalera como un elemento meramente funcional, aislado del resto del edificio. Y de ahí que, a pesar de la originalidad de su forma y estructura, resulten ser incómodas en su tránsito. Con el paso del tiempo esta situación se transforma y, en Francia, el modelo evoluciona y se engrandece gracias a la concesión que hicieron los castillos del Renacimiento, fundamentalmente aquellos que nacen al amparo de las promociones del rey Francisco I, en sus castillos del Loire. Si se toma como referencia la escalera del castillo de Chambord se verá como, en esencia, se está dando una respuesta práctica al modelo de *caracol redondo de emperadores* que propone Alonso de Vandelvira (Fig. 157). Este modelo tomaba su punto

⁴⁰⁵ Palacios Gonzalo justifica esta situación en base a que la arquitectura del Renacimiento en Italia se valió más del ladrillo y del estuco que de la piedra. Y de ahí que, a diferencia de lo que sucedió en Francia y en España, en Italia no exista este afán por profundizar en el estudio del corte de la piedra. El trabajo con el ladrillo es mucho más sencillo y simple que el de la piedra porque, al tratarse de pequeñas piezas, estas se pueden disponer de una manera mucho más rápida y sencilla, construyendo las superficies a través de una sucesión infinita de piezas. PALACIOS GONZALO (2003, 15).

⁴⁰⁶ PALLADIO (1570).

⁴⁰⁷ No vamos a profundizar en aspectos técnicos porque no es el cometido de esta investigación.

de partida en el presentado por Ph. de l'Orme bajo el nombre de *Vis Saint Gilles* y que, quizás derivado de una mala traducción, se conoció vulgarmente como *Vía de San Gil*⁴⁰⁸. La disposición de esta escalera consistía en: “un caracol sobre un arco que va alrededor de una columna A. capialzando. Sobre el dicho arco van los pasos si quisieres que los lleve u siendo de razonable anchura podrá ir sin ellos” y que con frecuencia podía sustituir los peldaños por una rampa⁴⁰⁹. Por llevarlo al ámbito práctico, en líneas generales este modelo sería el que desarrolló Bramante en el Palazzo Vaticano, cuando intervino en las obras del Belvedere, a las órdenes de Julio II (ha. 1505), inspirándose en aquella helicoidal que articulaba en acceso al interior del mausoleo de Adriano.

De este modo, lo que Vandelvira refiere como *caracol redondo de emperadores* se entiende como una fusión de dos tipos de escalera y, por ello, se puede hablar de un planteamiento complejo que engloba la yuxtaposición de dos tipos de escalera porque se toma como punto inicial el modelo de Saint Gilles y el conocido como *caracol de Mallorca* (Fig. 158). Esta es la descripción inicial que aporta Vandelvira:

“Es muy galano y de mucho arte porque son dos caracoles, uno que va por dentro, que es de Mallorca, y otro que anda alrededor de éste, que es vía de San Gil, y entre ambos dos corren a un paso y así la vía de San Gil va muy llana sin ser necesarias gradas. Y por la parte de afuera va su ventanaje que va subiendo conforme el caracol con todas sus molduras por de dentro y por de fuera van [ciñendo] y rodeando la torre que es de gran ornato”⁴¹⁰.

Parece evidente que este tipo de escalera estaba pensado para edificios de cierta relevancia. Su nombre y desarrollo compositivo así lo manifiestan. En este punto restaría por explicar en qué consiste el *caracol de Mallorca*⁴¹¹, que es el segundo tipo de escalera helicoidal que se integra dentro de este conjunto. Se trata nuevamente de una escalera de caracol que, según Viollet-le-Duc, tiene sus primeras manifestaciones desde el siglo XIV:

“desde el siglo XIV, cuando no había más que un pequeño espacio para desarrollar las escaleras de caracol interiores, se suprimía enteramente el machón central con el fin de dejar paso para aquellos que subían o descendían. Los peldaños estaban entonces simplemente superpuestos en

⁴⁰⁸ Posiblemente esta confusión se deba a una mala traducción del propio Alonso de Vandelvira. Aunque muchos piensan que la obra de de L'Orme no debió de influir decisivamente en la de Vandelvira, diciendo incluso que ni la llegaría a conocer, entre otras cosas porque su difusión por España debió de ser muy reducida, parece bastante evidente que al menos la información de este modelo de escalera le debió de llegar por medio de algún canal procedente de Francia. El nombre en francés se hace derivar de un tipo de escalera que se encontraba en la abadía de San Gilles. Vandelvira erróneamente traduce el término *vis* (escalera) por *vía*, pero señala que: “*Llámase vía de San Gil porque está puesto por obra en una villa que se llama San Gil en Francia*”. VANDELVIRA (1978, 52-v).

⁴⁰⁹ IDEM.

⁴¹⁰ VANDELVIRA (1978, 54-r).

⁴¹¹ SANJURJO ÁLVAREZ (2007, 835-845).

espiral, y portaban cada uno una moldura en su extremidad, cerca del centro, para ofrecer un pasamanos; en el lugar del machón aparecía un vacío⁴¹².

De las palabras de Viollet se extrae que el caracol de Mallorca se presenta como una alternativa al modelo de *caracol de husillo* que fue el más habitual en la tradición medieval. La diferencia entre ambas radica en la manera en que se disponen y sostienen los peldaños. La solución más simple y sencilla la presenta el *husillo*, con su *árbol* o *macho central* que se compone a través de la superposición de las propias piezas talladas que forman cada *paso*, donde la parte interior (o lo que sería el intradós del peldaño) se moldea a modo de cilindro; y la parte exterior o *entrega*, por ser encastrada en el muro que funciona también como elemento sustentante, no necesita ser trabajada con la misma precisión⁴¹³. De esta manera, los puntos sobre los que se sustenta son dos. Con el paso del tiempo la técnica permite evolucionar la manera de construir y —como indica Viollet— paliar un problema de espacio, es decir, ganar en dimensiones. El *caracol de Mallorca*, es una escalera suspendida ya que, a diferencia del *husillo*, carece de árbol central, sosteniéndose exclusivamente gracias a una pequeñísima moldura que se deja en su parte interior pero que por sus dimensiones y características permite exonerar el núcleo central.

Otra cuestión importante es la de la denominación del tipo. Al igual que sucedía con la *Vis Saint Gillen*, en la que una escalera concreta, con unas determinadas características, se conoce bajo el nombre del lugar en el que se encuentra; lo mismo sucede con el *caracol de Mallorca*. Llama la atención que Viollet-le-Duc no se refiera a este tipo de escalera como *caracol de Mallorca* lo que hace sospechar que, hasta cierto punto, este francés reniega del origen español que muchos atribuyeron a este desarrollo de escalera, por ser considerada la primera de este tipo la que se encuentra en la torre de la lonja de Palma de Mallorca (1435-1446). Y de ahí que, al no conocer un modelo de esta escalera anterior a la citada fecha, se considere que el *caracol de Mallorca* surge en el siglo XV. Viollet omite su denominación y simplemente se limita a describirla. En el fondo no deja de tomar el testigo de lo que siglos antes había puesto de manifiesto en su tratado Philibert de l'Orme. El francés, en su catalogación de escaleras, no menciona este modelo. Sin embargo, pocas décadas después en España, Vandelvira y Martínez de Aranda sí que registran bajo este nombre este tipo de escalera. El último de ellos la nombra como: “Caracol de ojo que dicen de Mallorca”⁴¹⁴, con lo cual parece que está atribuyendo el nombre que le dan otros y que acabó por asentarse, al menos, en el ámbito español, ya que desde entonces otros manuscritos como los de Alonso de la Guardia o el de Juan de Portor también lo estudian.

⁴¹² VIOLLET-LE-DUC (1861, 313-315).

⁴¹³ VANDELVIRA (1978, 49-v).

⁴¹⁴ MARTÍNEZ DE ARANDA (1589, libro III, 246-247).

Estos son los esquemas principales. No obstante, si se establece una comparativa entre los modelos presentados por de l'Orme, Vandelvira y Ginés Martínez se evidencia como, con el paso de las décadas, el número de tipos fue aumentando de cinco que presentaba de l'Orme; a nueve de Vandelvira; y de nueve a once, que son los que se conservan en la obra de Ginés Martínez. En muchos casos son variantes que incluyen soluciones complejas como la del: “caracol de husillo de dos subidas” (Fig. 159) o también el: “caracol de ojo redondo de dos subidas” que, en esencia, es un tipo de escalera multifuncional, que presenta la facilidad de dar acceso a distintas estancias de un edificio y que tendrá una aplicación práctica importante, que también había recogido Vignola⁴¹⁵ en sus lecciones de perspectiva.

En su tratado *Cerramientos y trazas de montea*, Ginés Martínez de Aranda⁴¹⁶ escribe un tercer libro⁴¹⁷. Como él mismo indica se trata de una parte:

“es aplicada para subidas de caracoles y escaleras caracoles sen todas quales quiera figuras q en su distribucion causaren a dar la buelta circularmente y las piecas de los cerramientos miraren adentro. Escaleras son todas qualesquiera figuras q en su distribución causaren a dar la buelta de quadrado y dexarem fechas alguna manera de mesas y descansaderos sobre q se an de formar las vueltas como adelante se beran puestas por demostración de figuras”⁴¹⁸.

Lo interesante de este libro —parcialmente desaparecido y que consta de un total de 31 páginas— dedicado exclusivamente a la cuestión de la construcción de escaleras⁴¹⁹ es que en su introducción se indica que, entre los folios desaparecidos, debían de figurar una serie de modelos de escalera de caracol de planta cuadrada. Por suerte, sí que se conserva gran parte de los caracoles. Se desconoce si podía haber más modelos de este tipo. Más lamentable es que no se conserve ninguno de los prototipos de tramos rectos porque, de ser así, se podría ver si alguna de las grandes escaleras que este arquitecto realizó, y que responden a un formato rectangular, podrían haber sido estudiadas en su manuscrito. Evidentemente, si el libro se escribió hacia 1589, la escalera Maximiliana de la catedral de Santiago —por poner uno de los casos más destacados— todavía no existiría y esta pudo ser el producto de conocimientos posteriores del autor, vinculados a los gustos clasicistas españoles heredados de la tradición clásica bramantesca⁴²⁰. De todos modos, el resultado de la escalera

⁴¹⁵ VIGNOLA (1583, 143-145).

⁴¹⁶ GALERA ANDREU (1978, pp. 9-23).

⁴¹⁷ Todo parece indicar que la obra inicial constaría de seis partes, de las que solo se conservan las tres primeras y, la tercera de ellas, que coincide con la temática de las escaleras, solo se conserva de manera parcial. Al respecto *vid.* MARTÍNEZ DE ARANDA (1986).

⁴¹⁸ MARTÍNEZ DE ARANDA (1589, libro III, 219).

⁴¹⁹ Existen muy pocos tratados de arquitectura, como se verá más adelante, que aborden el estudio de esta escalera de manera única, como libros independientes. Habitualmente la escalera tiene un espacio mucho más reducido, como capítulo dentro del estudio general de las partes del edificio.

⁴²⁰ Muchos han visto en este conjunto de escaleras una tradición heredada de su maestro, Diego de Siloé, que importaría a España el modelo bramantesco del *Cortile* del Belvedere, obra patrocinada por el Papa Julio II.

compostelana es la suma de una serie de módulos que toman su punto de partida en el modelo cuadrado. Con lo cual, en el momento en el que Ginés Martínez proyecta estas escaleras tampoco se estaría demasiado lejos de unos planteamientos iniciales simples —entendiendo simples desde el punto de vista compositivo, de un único tiro— que, por otro lado, ya habían sido planteados inicialmente por el propio A. de Vandelvira, en un momento en el que la escalera de tramos rectos comenzaba a difundirse como el nuevo medio de unión de niveles en los más destacados edificios españoles.

El análisis que realiza Ginés Martínez sigue esa línea iniciada en Francia por de l'Orme —en la que apenas se aportan más datos que los técnicos— a base de medidas y con una mínima descripción de las partes y elementos que son necesarios para cada modelo. No menciona ni remite a ejemplos concretos materializados —de la misma manera que sucedía con Alonso de Vandelvira— con lo cual se evidencia como, de alguna manera, debía de existir un conocimiento de las obras de estos arquitectos quizá a través de un contacto, en muchas ocasiones, directo.

Para el caso de las escaleras compuestas con rampas rectas, no se sabe hasta qué punto Ginés Martínez desarrollaría modelos similares, por ser los más habituales en aquellos tiempos. En la obra de Vandelvira se presentan tres modelos de escalera rectangular que parece que debieron de comenzar a tener su aplicación práctica a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. En muchos casos constituyen la traducción del formato redondo al cuadrado, como así se demuestra con el: “caracol de emperadores cuadrado” (Fig. 160), un modelo poco habitual que Vandelvira define del siguiente modo:

“Este caracol es de mucho arte y así tiene bien en que entender por sus muchas líneas y puntos que para su práctica son necesarias, más entendido el pasado [caracol de emperadores], con facilidad se dejará entender éste, el cual es una torre cuadrada que por de dentro de ella va un torreón con sus aposentos y entre el torreón y la torre va un arco capialzando, sobre el cual arco se va subiendo sin escalones como parece en la torre de la Iglesia Mayor de Sevilla (la Giralda) aunque en diferente forma va el cabo de la decenda porque son capillas por arista de ladrillo y éste es arco de medio punto”⁴²¹.

Nuevamente el modelo que se presenta responde a un concepto de escalera ingeniosa en su técnica constructiva, con la peculiaridad de estar pensada para disponer en espacios angostos como las torres, rompiendo así la vieja tradición medieval de disposición de caracoles. Además, ahora sí que se cita un ejemplo concreto: el de la Giralda de Sevilla. De todas maneras, este modelo de escalera va a ser común en los libros de corte de la piedra del siglo XVI, de tal manera que ya el propio de

⁴²¹ VANDELVIRA (1978, 55-v).

l'Orme hace un estudio riguroso de este mismo tipo, bajo el nombre: "montée & escalier, ou vis quarrée, faicte en la forme de la vis Saint Gilles" o lo que es lo mismo: "Escalera de caja cuadrada, hecha en la forma de la de San Gilles"⁴²². Llegados a este punto, no se puede obviar otra destacada obra, rescatada y trabajada por Navascués⁴²³, de la que se conserva el manuscrito original en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, considerada como el primero de los tratados españoles que incluyen algunas partes sobre cantería, escrito en Sevilla hace 1560, obra de Hernán Ruíz, el Joven⁴²⁴, que aborda temas procedentes de algunos de los más destacados tratados clásicos italianos; pero que también incluye una serie de trazas inéditas entre las que se incluyen dos modelos de: "caracol de emperadores de planta cuadrada"⁴²⁵.

Vandelvira aborda dos últimos modelos de escalera conocidos como la: "adulcida en cercha" de complicada explicación, debido al complejo sistema estructural de bóvedas sobre el que se sostiene, pero de la que existen a lo largo del territorio nacional numerosos ejemplos, entre los cuales sobresale la realizada por Diego de Siloé y Juan de Vega para la Real Chancillería de Granada hacia 1587⁴²⁶. El resultado final es de un gran efectismo, si se tiene en cuenta que la rampa se proyecta con una continuidad —desde el inicio hasta el final— no produciéndose ningún corte a lo largo del discurso. A su vez, el efecto orgánico que genera, así como la liberación del núcleo central, hace que visualmente resulte mucho más volátil y ligera, como si flotara en el espacio. No obstante, este modelo debió de ser mucho más habitual en los modelos sureños ya que, por lo contrario, en la tradición gallega lo más frecuente fue hacer uso de un sistema de sustentación a base de superposición de arcos occinos, marcando claramente cada una de las partes de las que se compone el conjunto total. El resultado final, aunque igualmente ágil, es más sólido y consistente.

El último de los modelos es el realizado a 'regla adulcida'. Para Vandelvira:

"Es la más galana y artista que yo he hallado porque después de ser desembarazada es muy apacible a la vista por ser a regla por todas partes a manera de capialzado a regla. Pongo que es la misma caja que la pasada y que ha de subir cuatro vueltas o todas las que quisieres, repartidas las subidas como dije en la pasada con aquellas líneas..."⁴²⁷.

El desarrollo de este modelo de escalera, como indica el autor, es más 'galana' quizá porque al estar realizada a modo de capialzado a regla, es decir, a base de líneas rectas que se cortan entre sí, resulta más perfecta, aunque menos orgánica que la anterior debido en gran medida a ser potenciadas las

⁴²² L'ORME (1567, 127).

⁴²³ RUIZ EL JOVEN (1974).

⁴²⁴ Sobre su figura y trabajos *vid.* MORALES MARTÍNEZ (1996).

⁴²⁵ RUIZ EL JOVEN (1560, III parte, 47-v y 49-r). Para la interpretación de estas trazas *vid.* PALACIOS GONZALO (2013, 174).

⁴²⁶ *Vid.* PALACIOS GONZALO (2003, 177-181).

⁴²⁷ VANDELVIRA (1601, 78-r).

aristas y cortes que definen más claramente cada una de las partes de las que se compone la escalera (Fig. 161).

Con todas las lecciones proporcionadas por estos arquitectos, se puede deducir como la construcción de la escalera es un proceso de gran dificultad que encuentra un momento de fuerte investigación, estudio y pruebas. En siglo XVI es un momento crucial para la configuración de la escalera monumental. Constituye una raíz que se asentará fuertemente en los sucesivos, porque fue el momento en el que se experimentó con los recursos tectónicos y con los nuevos tipos y modelos que serán la base para el despliegue formal que estas adquirirán a lo largo del siglo XVII y XVIII. Es un complejo proceso —como en el siglo XV ya había indicado Alberti; como en el XVII indicaba Guarini; y como en el siglo XVIII seguirán diciendo los más prestigiosos arquitectos de la *Académie*— que no se puede entender como una cuestión al margen de otros elementos de la construcción. De esta manera, bóvedas, arcos o capitalizados contribuyeron a levantar estos potentes conjuntos que son elementos fundamentales en el resultado final de estas obras.

En líneas generales todos estos modelos que vienen siendo definidos más que por una cuestión formal por la técnica constructiva que desarrollan, tuvieron un eco fundamental en los tratados de arquitectura del siglo XVII español. Fray Lorenzo aborda la cuestión de la escalera, aunque de un modo muy reducido y esquemático, reduciendo los tipos de escaleras a cuadradas y circulares, introduciéndonos en un nuevo modelo de descripción de arquitectura que lejos está de la densa teoría de carácter técnico que proporcionaron sus antecesores. A lo largo de la descripción de la escalera de Fray Lorenzo se observa un punto de análisis diferente, donde se pretende hablar del origen de la escalera, de los tipos existentes, de los modelos de escalera cuadrada y circular —descritas de manera somera— y, eso sí, de aportar nuevos criterios de análisis para la formación de la escalera moderna —empleando para ello ejemplos de la arquitectura española— donde conceptos como la seguridad, la belleza, y la solidez van a ser los ejes fundamentales a los que mirarán los arquitectos de esta centuria y de las siguientes.

De manera tardía, en el siglo XVIII y muy concretamente en España, la tradición de la esterotomía siguió siendo valorada por maestros de obras locales que, como Juan de Portor⁴²⁸ o Francisco Antonio Fernández Sarela⁴²⁹, están trabajando en los talleres de la catedral de Santiago de Compostela a las órdenes de Domingo de Andrade y de Fernando de Casas⁴³⁰. En concreto, todo parece apuntar a que estos dos arquitectos —a través de sus cuadernos, que se han ido descubriendo

⁴²⁸ PORTOR y CASTRO (1708-1719).

⁴²⁹ FERNÁNDEZ SARELA (1740).

⁴³⁰ MURGUÍA (1884, 137, 226). COUSELO BOUZAS (1932, 311 y 540-541). FOLGAR DE LA CALLE (1985, 19). TAÍN GUZMÁN (1998a, 67-68 y 269). FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008, 40).

con el paso del tiempo⁴³¹—, continúan presentando un gran interés por todos los temas relacionados con el corte de la piedra. Claro está que esta tradición gozó de una especial importancia en el territorio gallego, donde el uso del granito fue la solución adoptada para todo tipo de arquitectura, en general. Partiendo de que ambos son cuadernos de autor, de taller, o *taccuinos*, es decir, una especie de libretas donde sus dueños recogían y copiaban determinadas recetas de la arquitectura, aquellas que eran objeto de su interés; todo parece indicar que nunca tuvieron la intención de llegar a ser publicados⁴³². La obra de Portor, de mayor extensión y en mejor estado de conservación, consta de tres partes en donde desarrolla una serie de copias de otros tratados de cantería de los siglos anteriores que contienen múltiples trazas o dibujos de diferentes elementos de arquitectura. Muchas veces introduce una serie de pequeños dibujos que enriquecen el conjunto general de la obra. En el caso de Fernández Sarela, su cuaderno manuscrito se ha ido deteriorando quizá debido a su falta de cuidados y al paso del tiempo. A diferencia de lo que sucede con Portor, este cuaderno se ha descubierto en los fondos del archivo del convento de San Francisco en Santiago de Compostela, que a lo largo del siglo XIX sufrió las consecuencias del abandono del recinto claustral⁴³³. Este cuaderno, de menor extensión, reúne en sus 56 folios una serie de trazas copiadas, en muchos casos, de obras como la de Fray Lorenzo de San Nicolás o Juan de Torija, y todo parece apuntar a que, en algún caso extremo, añade dibujos que posiblemente se puedan atribuir a su autoría. De esta manera, la temática que ofrece oscila entre el tratamiento de conducciones de aguas, historia de la construcción de templos; aunque en su mayoría los temas que priman son aquellos que se vinculan al corte de la piedra, destacando la creación de capialzados, arcos, lunetas, cortes para rincón y esquina, pechinas, bóvedas y escaleras. Respecto a este último tema, son dos las figuras a las que evoca: Fray Lorenzo de San Nicolás, a quien copia exactamente los tres dibujos para escaleras que presenta en su *Arte y Uso de la Arquitectura*, incluyendo concretamente el fragmento de texto que habla del origen de las escaleras; pero quizás lo más sorprendente resulte ser la recopilación de dos modelos de caracoles, que también habían sido recogidos exclusivamente en el *Cuaderno de*

⁴³¹ La primera referencia al cuaderno de Portor la tenemos en MURGUÍA (1884, 137). Con posterioridad, se han ido ampliando de manera parcial los estudios sobre este arquitecto en: BONET CORREA (1984, 425); TAÍN GUZMÁN (1998a, 68); BARBE-COQUELIN DE LISLE (2008, 63-69). Y el estudio íntegro del manuscrito se está llevando a cabo por Rocío Carvajal Alcaide. CARVAJAL ALCAIDE (2011, 211-220). La localización y hallazgo del manuscrito de Sarela tiene su punto de partida en un inventario que se realiza sobre documentos del APFS en CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE (2005, 487-546). La localización de este valioso documento se la debo a la profesora María del Carmen Folgar de la Calle quien, a propósito de mi estudio sobre escalera monumental en Santiago, me guió en la localización y me animó a realizar un estudio sobre el cuaderno. Los primeros resultados de estas investigaciones están recogidos en CORTÉS LÓPEZ (2012b, 305-323). Y también en una colaboración conjunta: CARVAJAL y CORTÉS (2013, 161-170).

⁴³² Esta cuestión ya ha sido planteada por José Calvo López en relación a la literatura artística y a los tratados o escritos de arquitectura cuando afirma que “*Los textos más conocidos, como los de Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda, parecen estar destinados a la imprenta, por lo que presentan un carácter didáctico muy marcado. Otras colecciones de dibujos canteriles no tienen estas pretensiones; son cuadernos personales preparados para servir a un cantero como recordatorio de las trazas que empleaba en su trabajo diario*” CALVO LÓPEZ (2013, 43-44).

⁴³³ El convento fue desamortizado en 1835 y, hasta la década de los sesenta del mismo siglo, quedará en el abandono más absoluto.

Arquitectura de Juan de Portor. Fernández Sarela aborda esta cuestión recogiendo los dos modelos más sencillos: el ‘caracol de husillo’ y el ‘caracol de Mallorca’. Sin embargo, en este punto cabe hacer una serie de precisiones. La primera de ellas es que, a diferencia de lo que sucede con el resto del cuaderno, donde la firma del arquitecto figura por todos lados, estos dos capítulos que se corresponden con los fols. 25 y 26 presentan una caligrafía totalmente distinta (Fig. 162). Si a ello se une que ambos folios son independientes del resto del cuaderno —como si de un añadido se tratara— todo llevaría a pensar que su origen está en la mano de otra persona. Además, existe una anotación en el fol. 26 [<última>] que podría hacer pensar en la posibilidad de que existiera un mayor número de modelos, y quizá por ello su procedencia venga de otro cuaderno donde hubiera más modelos, como sucedía en el cuaderno de Portor. Desde los primeros estudios del cuaderno de este arquitecto, tradicionalmente se ha pensando que las trazas que presentaba eran copias de otros libros ya impresos. Esto, en parte, es cierto. Pero hasta el momento no se ha logrado localizar el origen exacto del modelo primero de los caracoles que también recoge el cuaderno de Sarela y que es una copia exacta en la que se incluye dibujo y texto. En este sentido, podría subyacer una fuente común para ambas partes o, aunque tradicionalmente se ha pensado que el libro de Portor se finalizó en 1719 en Granada, quizá haya que empezar a plantearse la posibilidad de que de alguna manera este cuaderno circulara por el entorno compostelano durante más tiempo del que se cree que estuvo. Solo así se podría entender un nexo común para ambas partes.

En esta línea de cuadernos de apuntes, por la variedad de trazas y dibujos de gran calidad que presenta, hay que destacar la obra de Alonso de la Guardia, que vio la luz en 1992 gracias a un estudio realizado por Marías⁴³⁴. La peculiaridad de este cuaderno radica en que el autor hizo uso de un libro de emblemas para trazar sus dibujos, poniendo de manifiesto una realidad muy habitual en aquellos tiempos: el aprovechamiento de cualquier espacio en blanco para hacer bocetos o, en palabras de Calvo, ‘los rasguños’ o esquemas⁴³⁵. La obra sobre la que se escribió, conservada en la BNE, bajo la signatura ER 4196, se titula *Imprese di diversi principi, duchi, signori...*, y es de Battista Pittoni⁴³⁶.

⁴³⁴ MARÍAS FRANCO (1993, 351-360).

⁴³⁵ CALVO LÓPEZ (2013, 43-44).

⁴³⁶ PITTONI y DOLCE (1568); e PITTONI y DOLCE (1566). Al respecto, *vid.* CALVO LÓPEZ (2013, 43-44).

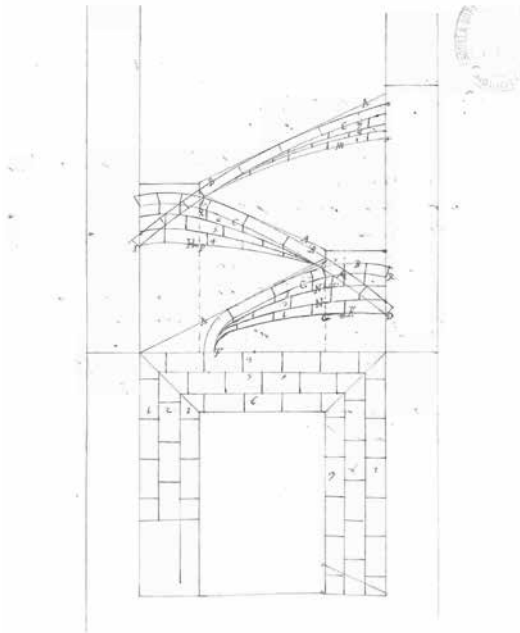


Fig. 156. Traza de escalera aduicida en cercha. Fuente: Vandelvira (1601).

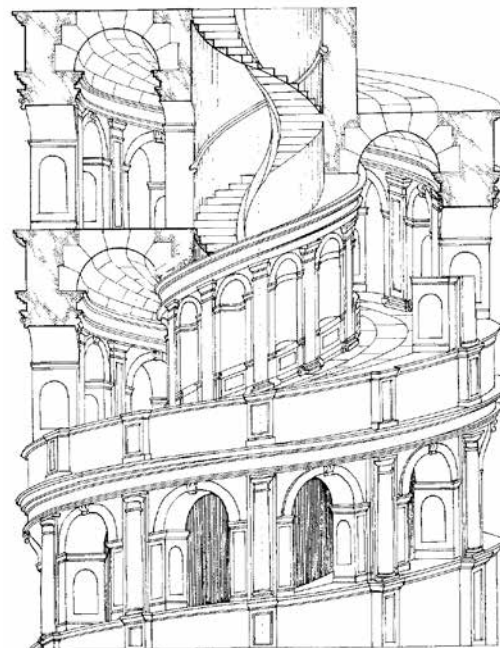


Fig. 157. Recreación de un caracol de emperadores. Fuente: Palacios (2003).

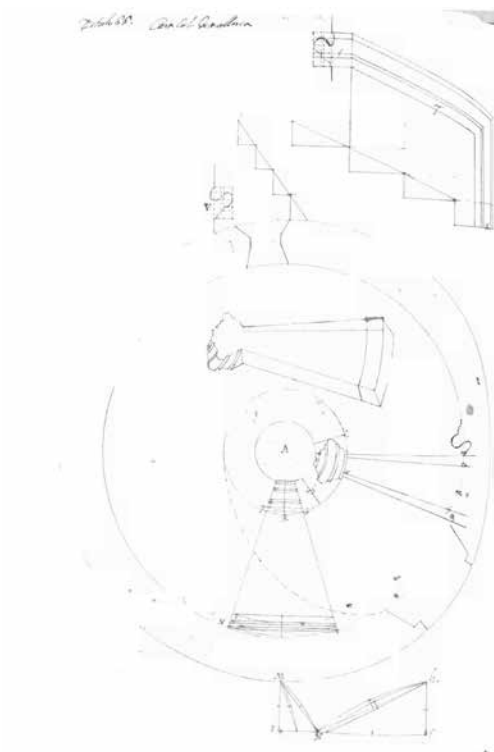
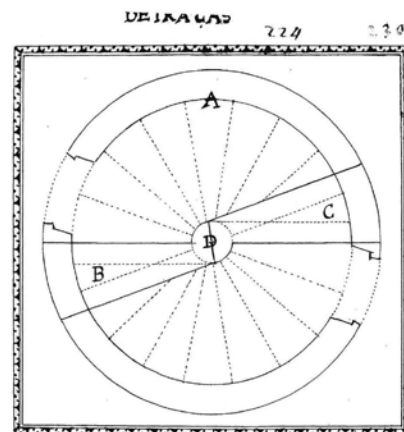


Fig. 158. Caracol de Mallorca. Fuente: Vandelvira (1601).



yase deal vertir qvny se a dado de clacion de los plan-
tas basta qe la bren los dichos pasos con una por qe n-
tramas tienen una Ra con por qe no sirbe sacar dos plantas
mas de por qe se ven como andoyr qe los pasos yne con.
tra otro en cada hilada

Caracol en bno sta qe fien biades an xil de bobe
da concu Riente al Rededor de una cho
Redondo de hiladas concu Rientes

Fig. 159. Caracol de husillo con doble revolución. Fuente: Martínez de Aranda (1589).

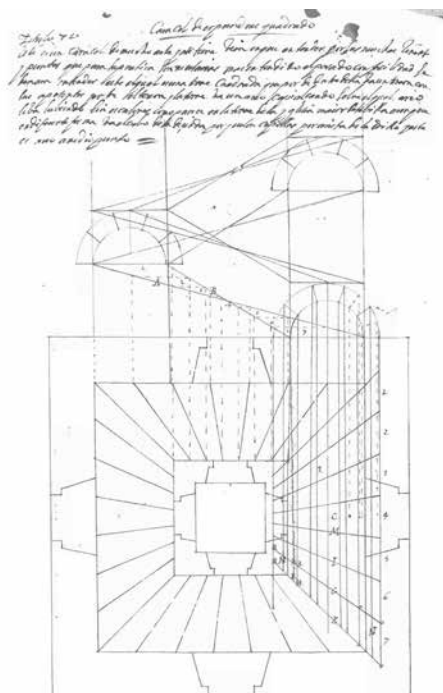


Fig. 160. Caracol de emperadores cuadrado.
Fuente: Vandelvira (1601).

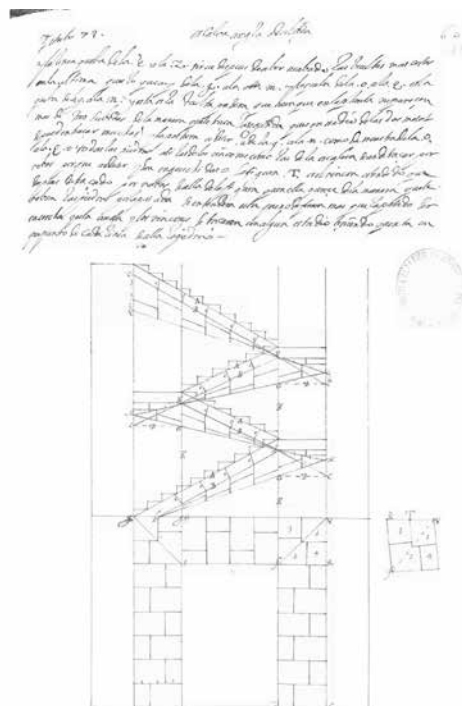


Fig. 161. Traza de escalera a regla aduicada. Fuente: Vandelvira (1601).



Fig. 162. Caracol con machón. Fuente: Fernández Sarela (1740).

3.2. La literatura artística en las bibliotecas compostelanas

“Las carencias de las bibliotecas privadas eran solventadas parcialmente por las institucionales, sin duda importantes en una ciudad como Santiago en la que se situaban las del cabildo, la Universidad, los monasterios y los conventos; de estas bibliotecas institucionales cabe suponer que, mejor provistas, se denotarían por el criterio utilitario de su formación y objetivos como en siglos posteriores, pero no se conocen fuentes documentales que informen de sus contenidos”⁴³⁷.

Ofelia Rey Castelao.

La realidad que presentaba Santiago de Compostela en el ámbito de sus bibliotecas bien mediado el siglo XVI, es la que se relata en la cita precedente. El fenómeno de la imprenta —del mismo modo que había sucedido con tantos otros avances y descubrimientos de la ciencia y su aplicación al territorio gallego— tuvo mucho que ver con esta situación, ya que su asimilación se produjo de una manera muy lenta y con poco impulso⁴³⁸. Fue López Ferreiro el primero en apreciar la gravedad del asunto manifestándolo del siguiente modo:

“Triste y desolador era el estado de Galicia cuando comenzó a extenderse por Europa el maravilloso invento de la imprenta (...) En el año 1483, el Cabildo compostelano hizo venir a los maestros de hacer escritos de moldes, Juan de Bobadilla y Álvaro de Castro, para imprimir breviarios de esta diócesis (...) Este fue el primer ensayo de la imprenta en Galicia”⁴³⁹.

Retomando y apoyando las palabras del ilustre canónigo, en las últimas décadas dijo Rey Castelao:

“La imprenta aparece en Galicia con cierto retraso respecto a otras áreas castellanas, pero sin duda lo hizo con los mismos aspectos y caracteres, es decir, de la mano de impresores foráneos que trabajaban sobre imprentas portátiles y bajo el mecenazgo de la Iglesia y de algunos nobles, movidos en cualquier caso por motivos utilitarios. Desde 1483 se constata la presencia de impresores en Santiago y se detecta también un cierto entusiasmo en las instituciones eclesiásticas, que requirieron sus servicios en las ciudades episcopales para editar textos litúrgicos o de la administración y gobiernos diocesanos”⁴⁴⁰.

Estas máquinas tipográficas, por tanto, se establecen en Compostela de una manera muy poco acusada desde finales del siglo XV y, desde ese momento hasta mediados del siguiente, su actuación

⁴³⁷ REY CASTELAO (1998, 69).

⁴³⁸ Sobre esta cuestión *vid* PÉREZ COSTANTI (1993, 197-202).

⁴³⁹ LÓPEZ FERREIRO (1968, 238).

⁴⁴⁰ REY CASTELAO (1998, 66).

en Santiago va a ir pareja a la evolución de las bibliotecas, es decir, de forma muy ralentizada y poco activa. Además, por lo que se deduce, se trata de sistemas móviles que permitían prescindir de una sede fija pero que, al ser dirigidas por personas procedentes de otros puntos de España, estos fueron los principales introductores de este sistema universal y, del mismo modo, los maestros de esta nueva manera de editar libros y hacerlos un poco más accesibles a determinados sectores. Retomando nuevamente las palabras de Rey Castela —que dedicó años de estudio a analizar la historia y composición de las bibliotecas gallegas—, señala esta:

“Habrá que tener en cuenta que la demanda de libros, aunque limitada, fue cubierta desde fuera, como lo demuestran las existencias de las bibliotecas privadas e institucionales, los propietarios de las cuales los adquirirían en otros centros de impresores a través de mercaderes o de sus propias redes de suministro —es este el caso de los conventos y monasterios— por lo que se puede hablar de una microindustria impresora incipiente, pobre e inestable”.

De esta manera, lo más habitual es que en las estanterías de las primeras bibliotecas que se formaron en Compostela, la procedencia de los libros fuera externa. Aunque pasarán décadas hasta que se instalen de forma fija las primeras imprentas⁴⁴¹, siempre habrá que tener en cuenta que cuando este hecho acontezca, será de una manera lenta y poco destacada. Por suerte, se cuenta con la aportación de Antonio Frayz Piñeiro, editor de las *Excelencias* de Domingo de Andrade⁴⁴². Coincide este hecho con el momento en que: “la imprenta en Galicia quedó circunscrita durante los siglos XVII y XVIII a Santiago”⁴⁴³. No obstante, el impulso de la imprenta compostelana fue muy limitado. En realidad, que la mayor parte de los libros que contenían las grandes bibliotecas compostelanas habían sido editados fuera de Galicia, es un hecho constatable a juzgar por los fondos que se conservan en la BUSC.

Si esto sucede a nivel general, ni que decir tiene que en el caso específico de la literatura artística la mayor parte de las traducciones al castellano de los libros de autoría extranjera —cuando no eran ediciones príncipe que salían de las imprentas italianas, francesas, flamencas o germanas— eran las que salían de las máquinas principalmente madrileñas, toledanas o vallisoletanas que tuvieron una

⁴⁴¹ ODRIOZOLA (1992).

⁴⁴² La labor de este impresor fue prácticamente desconocida por la historiografía, aunque existen pequeñas referencias en LÓPEZ (1943b, 43-44). Aunque Sánchez Cantón fue el primero en comentar y sacar a la luz este valioso documento, no hace mención a la figura de su impresor, Antonio Fraiz. SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 55-61). Taín Guzmán investigó sus orígenes y actividad en Compostela, con motivo de su trabajo sobre Domingo de Andrade. Respecto al impresor dice: “*Varias son las familias con algún taller tipográfico que aquí [en Santiago] se van a instalar. Los Guixard, Almunde y Aguayo. Entre ellas está la de Antonio Fraiz Piñeiro (1673-1697?), impresor de origen gallego o portugués, fundador de una de las dinastías dedicadas a la profesión que alcanzará el siglo XIX. Su taller estaba en la rúa Callofre, frente al callejón que va a la Universidad, estando establecido en Santiago ya en 1673, pues de esta fecha es la primera impresión conocida con su nombre. (...) Firma sus trabajos como Impresor del Santo Oficio, su principal cliente, y es el editor del libro de Andrade con quien debió de ajustar, mediante contrato notarial, los términos de la impresión...*” TAÍN GUZMÁN (1993a, 30-31).

⁴⁴³ REY CASTELAO (1998, 106).

gran importancia al estar situadas en núcleos vinculados al entorno de la Corte. Así sucede con la traducción de Vitruvio a cargo de Miguel Urrea, que en 1582 se edita en la imprenta de Juan Gracián de Alcalá de Henares⁴⁴⁴. La obra de Leon Battista Alberti también se traduce al castellano en el mismo año, aunque en la imprenta de Alonso Gómez, en Madrid⁴⁴⁵; igual que Vignola y su *Regla de los Cinco Órdenes de Architectura*, en 1619⁴⁴⁶; en Toledo, el año de 1573 se llevó a la imprenta de Juan de Ayala —bajo la traducción de Francisco Villalpando— el *Tercero y Quarto libro de architectura* de Serlio, los dos únicos libros de su compendio de hasta nueve partes que, en un principio, se sabe que fueron traducidos al castellano⁴⁴⁷, siendo muy frecuentes en las bibliotecas y de gran interés para muchos artistas⁴⁴⁸; de hecho, fue uno de los libros de uso principal en España, junto con el Vitruvio, el Vignola y el Palladio. Probablemente la primera traducción al castellano de este último arquitecto quedó recogida en un manuscrito firmado por Juan de Ribero Rada, que data de 1578 y que se conserva en la BNE⁴⁴⁹. En 1625 se lleva a la imprenta la obra de Palladio, traducida al castellano por Francisco de Praves⁴⁵⁰. No obstante, solo se imprimirá el primero de los cuatro libros traducidos por este arquitecto⁴⁵¹, en el establecimiento de Juan Lasso, en Valladolid. No será hasta 1797 cuando —bajo la traducción de don Joseph Francisco Ortiz y Sanz— se publique en la Imprenta Real de Madrid⁴⁵². En el caso de los tratados de arquitectura escritos por teóricos españoles, la situación es similar. De esta manera Diego de Sagredo en 1526 publica sus *Medidas del Romano*, en Toledo; mientras que Fray Lorenzo de San Nicolás, un siglo después, presenta sus dos partes de *Arte y Uso de la Architectura*, en fechas distintas, pero impresas en Madrid, una vez que el emperador y su corte habían ocupado las estancias del Alcázar Real. A la

⁴⁴⁴ Sobre la obra existen varias ediciones comentadas como la del original en latín de Blázquez Fraile. Al respecto *vid.* VITRUVIO (1955); o la de Rodríguez Ruiz sobre la edición de 1787. VITRUVIO (1987). Y también la de Rodríguez Ruiz sobre el original en latín del año 1486. VITRUVIO (1995).

⁴⁴⁵ *Vid.* edición prologada por Rivera Blanco. ALBERTI (1991).

⁴⁴⁶ *Cfr.* edición facsímil comentada por Calvo Serraller. VIGNOLA (1996).

⁴⁴⁷ En la BUSC recientemente he podido localizar un interesante compendio de los seis primeros libros de Serlio (sign. 19824). Los dos primeros son las ediciones de 1545, traducidas al francés por Iehan Barbe. El tercero y el cuarto se corresponden con la veneciana de Francesco Marcolini de 1540. El quinto es la traducción francesa de Ian Martin de 1547. Mayor interés concentra la parte sexta, correspondiente al *Libro Extraordinario*, donde Serlio llega a presentar un total de cincuenta modelos de portadas, divididos en dos partes. Este último libro presenta la peculiaridad de ser una copia manuscrita traducida al castellano por un desconocido Joseph Sierra, maestro de obras. Pocos más datos tengo sobre el origen de este libro. Lo más llamativo es que se presenta en sus cinco primeras partes recortado y enmarcado, con lo cual el formato del libro incrementa sus dimensiones. En cuanto al libro sexto solo se sigue el mismo procedimiento en la parte que reúne los grabados de las portadas. La traducción al castellano, con una caligrafía de extraordinaria perfección, parece como añadida al resto del libro. Solamente se emplea la portada correspondiente al *Sexto Libro*, donde se aprecia una modificación en el nombre del autor.

⁴⁴⁸ *Vid.* edición facsímil con introducción de Sambricio en SERLIO (1986).

⁴⁴⁹ Versión digital disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/hJqXYEr3NK/BNMADRID/39510020/9> [24/04/2015].

⁴⁵⁰ Francisco de Praves fue arquitecto de la Corte de Felipe IV. Se sabe que el manuscrito original data de 1581, porque así se recoge en una edición publicada en el siglo XVIII, que parte de la traducción de Praves, de la que se conserva un ejemplar en la biblioteca del Centro Cultural de los Ejércitos de Madrid.

⁴⁵¹ En la BNE se conserva una copia manuscrita del *Tercer Libro*, preparada para ir a la imprenta, como así se indica en una nota marginal del fol. 1-v. BNE. Mss. 7373. Copia digital disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/AIX66PxR1v/BNMADRID/175880390/9> [24/04/2015].

⁴⁵² Algunas de las ediciones comentadas son las de Rivera Blanco. PALLADIO (1988); o Campos Sánchez-Bordona. PALLADIO (2003).

inversa que sucede con dos de los grandes tratadistas españoles: Juan Bautista de Villalpando y Juan de Caramuel. La obra del primero de ellos —miembro de la Compañía de Jesús— fue admirada con el paso del tiempo por alguno de los grandes arquitectos del siglo XVIII, como se pone de manifiesto en la obra de Fischer von Erlach⁴⁵³. Sus recreaciones con comentarios sobre el Templo de Salomón según las visiones del profeta Ezequiel, dieron lugar a que la obra se imprimiera en Roma entre 1595 y 1606, convirtiéndose en fuente de inspiración para la gran obra del monasterio del Escorial, ordenado por Felipe II y trazado por Juan de Herrera⁴⁵⁴. En 1678, Juan de Caramuel ofrece su visión de la *Arquitectura Civil*, bajo dos criterios nuevos: lo recto y lo oblicuo, y cómo estos deben comportarse en el discurso de la construcción, empleando para ello los más bellos ejemplos que ofrece la arquitectura desde la antigüedad⁴⁵⁵. Presenta por primera vez su obra fuera de España, en Vigevano, ciudad de la región de la Lombardía. La obra de Caramuel no encuentra su traducción al castellano hasta 1713 en Valencia, y hay que decir que su presencia es más habitual que la de Villalpando en las bibliotecas compostelanas⁴⁵⁶.

Retomando las palabras de Rey Castelao, se puede extraer otra realidad, relativa a los demandantes de libros. Ni que decir tiene que los principales benefactores de este sistema fueron, en principio, los sectores sociales más pudientes, como es el caso del estamento eclesiástico. En el fondo ellos fueron —y seguirán siendo a lo largo de los siglos— los que adquirieron un gran número de libros, con los que cubrieron el vacío de las estanterías de sus grandes bibliotecas. Como ya se vio, los inicios fueron complicados por cuestiones técnicas; pero también porque las solicitudes eran escasas; así como lamentable lo era la sensibilidad que los miembros de los propios recintos conventuales, principales receptores —y custodios de estas fuentes de conocimiento en sus librerías— mostraban hacia el valor de los libros. Las anotaciones de Ambrosio de Morales en su viaje por Galicia resultan de lo más significativo. En relación a la biblioteca de la catedral de Santiago dice que: “habiéndoseles dejado poco ha una gran librería en un Testamento, la vendieron”⁴⁵⁷. Posiblemente Ambrosio de Morales, en su obra de 1572, esté haciendo alusión a la biblioteca que justo un año antes vendió el cabildo a la Biblioteca de la Universidad. Según cuenta Ciríaco Pérez Bustamante en el prólogo del catálogo de José María Bustamante y Urrutia, de 1946, ese fondo pertenecía al Obispo Carmona, y añade: “la cuantía de su importe 400.000 maravedís pagaderos en tres años,

⁴⁵³ VON ERLACH (1725, libro I).

⁴⁵⁴ Juan de Herrera muere en 1597, solo dos años después de que Juan Bautista de Villalpando editara la primera parte de su obra. Esta no figura dentro del inventario de bienes que se realiza un mes después de su muerte. SÁNCHEZ CANTÓN (1941, 9).

⁴⁵⁵ CARAMUEL (1678). Sobre el análisis de su obra e influencia en la arquitectura del siglo XVII se puede consultar la obra de PENA BUJÁN (2008).

⁴⁵⁶ Quizá, la razón de que ambos teóricos publicaran sus obras fuera de España radique en su estancia en Italia, al ser ambos miembros de dos órdenes religiosos. Villalpando ingresó en la Orden de la Compañía de Jesús; mientras que Caramuel lo hizo en la del Cister.

⁴⁵⁷ MORALES (1765, 130).

obligó a una delicada custodia, y se aumentaron cadenas y candados al ser convertida en librería pública abierta al lector por tiempo de tres horas los días de trabajo”⁴⁵⁸. Se podría pensar, no obstante, que este hecho fue aislado pero el mismo autor —sorprendido ante la falta de sensibilidad hacia las obras escritas de la antigüedad— también pone como ejemplo el mal comportamiento de los monjes de Celanova que: “libros han tenido muchos muy antiguos... mas hanlos deshecho”⁴⁵⁹. Todo parece indicar que el descuido y poco afecto que los monjes demostraron hacia la conservación de los libros en sus bibliotecas es algo habitual en el siglo XVI. Retomando nuevamente el prólogo, este resulta revelador porque en su inicio comienza de la siguiente manera:

“Al revisar detenidamente los folios de este catálogo que comprende los libros impresos de los siglos XVI y XVII que actualmente posee la Biblioteca de la Universidad Compostelana, caeríamos en un error si pensásemos que en estas centurias figuraban en sus inventarios. Los primeros tiempos de la Universidad y su Biblioteca son penosos y difíciles. Sin una protección poderosa, sin donativos de gran cuantía, se va formando por las pobres aportaciones de aquellos maestros que, por donación graciosa o por legado testamentario, cedían a la Casa, como algo precioso e inestimable, los raros y escasos impresos o manuscritos que en una vida consagrada afanosamente al estudio habían podido reunir”⁴⁶⁰.

Las investigaciones y estudio del comportamiento de las bibliotecas desde el siglo XVII en adelante reflejan que poco a poco esta situación se va a ir modificando, especialmente en los grandes conjuntos monacales gallegos que comienzan a incrementar no solo la dimensión de sus dependencias, sino que también su aforo y su actividad e influencia en el contexto económico y social gallego. Así sucede con el monasterio de San Martín Pinario. En su proceso de reconstrucción —que abarcará un espacio temporal de casi dos siglos— se puede decir que también se incluye un proceso creciente del aumento de su biblioteca. De hecho, a pesar de que cuando Ambrosio de Morales viaja a Compostela las obras del nuevo conjunto de San Martín Pinario no se habían iniciado, es cierto que reconoce el buen actuar del monasterio respecto a su biblioteca que no tenía: “libros antiguos, sino una librería que va haciendo en abad que agora es, muy rica en lo impreso”⁴⁶¹. San Martín Pinario constituye la mejor muestra de la riqueza e incremento bibliográfico que se impone sobre las demás instituciones religiosas compostelanas. El nivel de volúmenes que fue adquiriendo desde el siglo XVI hasta el momento de la exclaustración (1835) fue ingente y quizás esto se deba, en gran medida, a un proceso de reforma integral del conjunto que llevó parejo la configuración de una nueva biblioteca en la que se juntaron los principales fondos bibliográficos de

⁴⁵⁸ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, V).

⁴⁵⁹ MORALES (1765, 155).

⁴⁶⁰ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, V).

⁴⁶¹ MORALES (1765, 131). Y también BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, VII).

la Orden Benedictina en Galicia. Dice Pérez Bustamante: “Acrecentada en tiempos posteriores [siglo XVI], siempre bajo la atenta vigilancia de monjes que como el P. M. Negueruela dejaron en los márgenes de los libros notas y avisos de su amplio saber”⁴⁶².

La librería del monasterio de San Martín Pinario también constituye una excepción en otro sentido, y es que como indicó Ofelia Rey:

“Aunque no siendo pública, la biblioteca de San Martín fuera visitada con frecuencia por componentes de la nobleza local —el marqués de San Simón o los Condes de Lemos y Ximonde— que en los registros llevados a cabo por los monjes entre 1742 y 1803 aparecen como lectores de las obras de historia, en especial de genealogías; también lo era por el clero secular ilustrado (...) por eruditos tanto foráneos (...) como gallegos (...), además de por miembros de otras órdenes religiosas, inquisidores, opositores a cátedras y canonjías, abogados e incluso algunos hombres de la burguesía mercantil compostelana. Los gustos de estos lectores son muy heterogéneos —historia, teología y derecho— y férreo el control de los préstamos por parte del monasterio; en todo caso los lectores más numerosos eran los propios monjes de la abadía...”⁴⁶³.

De lo que se cuenta en este fragmento se pueden extraer dos aspectos importantes. El primero de ellos es que esta biblioteca era accesible a usuarios externos, aunque parece que solo lo permitían a personas de un determinado nivel y formación⁴⁶⁴: aquellos que posiblemente contarían con bibliotecas propias pero que, como señalaba Ofelia Rey Castelao, tenían una serie de:

“Carencias que fue cubierta por las bibliotecas institucionales, de capital importancia, donde se sitúan las de la Universidad, el Arzobispo, el Cabildo y las de los conventos y monasterios. Si poseer libros no convierte al poseedor en lector, habrá que pensar por el contrario que no todos los lectores tenían acceso a los libros, por su precio o por las dificultades para obtenerlos, y que las bibliotecas institucionales pudieron cubrir este aspecto por lo menos entre los grupos intelectualmente más inquietos”⁴⁶⁵.

Sin incluir a los propios miembros del monasterio; nobleza, clero y burguesía eran los sectores fundamentales que contaban con el privilegio de acceder a estos fondos, que ya habían sido cuidadosamente custodiados en las estanterías de la gran biblioteca de San Martín. Como bien se

⁴⁶² IDEM.

⁴⁶³ REY CASTELAO (1998, 112-113).

⁴⁶⁴ Esta cuestión guarda cierta coherencia ya que el pueblo llano solía ser iletrado y, por tanto, poco les podría interesar el acudir a las bibliotecas.

⁴⁶⁵ REY CASTELAO (1998, 110).

indica, este excesivo recelo se justifica a través de esos libros de entradas que además permiten comprobar qué tipo de obras eran las más solicitadas. Este es un segundo aspecto interesante porque se observa que los libros que tuvieron más número de consultas eran aquellos relacionados con varias disciplinas relativas a las Leyes, Religión e Historia. No resulta extraño que estas temáticas fueran las de mayor interés, dejando en un discreto plano la consulta de otras obras de distinta materia que a su vez tenían una menor presencia en las estanterías. Entre esas obras de temática ‘menor’ se incluyen las obras de literatura artística:

“En el siglo XVIII, la nómina de autores sigue comandada por los eclesiásticos y no se perciben cambios desde el punto de vista de las dedicaciones profesionales. La temática que caracteriza a la primera mitad del siglo XVIII no modifica en medida importante lo ya dicho, aunque hubiera un fuerte incremento en el número de títulos publicados (...) seguidos de obras de literatura de poco fuste, algunas de historia civil y eclesiástica, ciencias y artes, todo esto en muy escasa proporción”⁴⁶⁶.

Paradójicamente este hecho coincide en paralelo al momento en el que se escriben los catálogos que actualmente se conocen de la librería. No se puede precisar si esta situación —respecto al acceso de usuarios ajenos al monasterio— era habitual con anterioridad o si, por el contrario, la biblioteca se abrió a ellos, al menos desde 1742. Lo que sí se puede afirmar es que parece que apenas existen referencias que aporten luz sobre la consulta de obras de literatura artística, pese a que el número de estas es elevado si se compara con el resto de bibliotecas compostelanas, como se estudiará más adelante. No resulta extraña esta situación si se tiene en cuenta que la labor artística desarrollada en el monasterio desde su inicio con la iglesia proyectada por Mateo López hacia 1590, hasta su conclusión con la ejecución de la escalera de la misma en 1770; pasando por toda la elaboración de los dos grandes claustros en el tránsito de las fechas citadas, pudo promover la adquisición de obras de contenido artístico, relativas a la Arquitectura. En este contexto —como a partir de un determinado momento son los frailes legos⁴⁶⁷ quienes se hacen cargo de estas obras— se puede decir que gran parte de estos libros han llegado a las librerías a través de estos frailes arquitectos, cuyas inquietudes intelectuales les movían a comprar los recetarios artísticos más importantes del momento, como así se hace notar a través de los libros que se sabe que fueron adquiridos por Fray Gabriel de Casas. Se puede afirmar que la obra de Domenico Fontana y *Le Due Regole della Prospettiva* de Vignola, esta última conservada en la actualidad en la BUSC, fueron compradas por

⁴⁶⁶ REY CASTELAO (1998, 108-109).

⁴⁶⁷ PITA GALÁN (2009, 228-241).

él. De la primera, desaparecida⁴⁶⁸, se tiene conocimiento gracias a esas anotaciones del Padre Negueruela, en su catálogo de 1790. De la segunda, se conoce su origen porque en ella se dice: “costoando este libro de perspectiva un Doblon” y se acompaña de la firma de Fray Gabriel de Casas⁴⁶⁹.

En relación a los frailes de San Martín Pinario, se tiene constancia documental de cómo podían tener el usufructo del libro hasta su muerte, tras la cual estos debían de ser devueltos a la librería. Muestra de ello es la decisión aprobada por el consejo de gobierno del monasterio sobre la cesión de unos libros a un miembro de la comunidad:

“En cinco de Abril de setecientos y quarenta y cinco tubo consexo *Nuestro* P. Abbad a que asistieron los *Padres Maestros* Taboada-Losada-Fernández-Mata-Marin-Mera Mendes-Catines-Casas (...). Yttem propuso su Padre como de algunos libros con que se hallaba tenía destinado parte para la Librería, los que desde luego cedía a la casa, pero que si el Santo Consejo le daba su permiso y lizencia para usar de ellos por su vida, los tendría en su poder como prestados, y como alhajas de dicha Librería; a lo que respondieron los padres de Consejo que su pare podía usar de ellos por su vida, o por el tiempo que gustase”⁴⁷⁰.

En otras ocasiones, se ha contrastado cómo estos libros pueden llegar a través de las herencias de los frailes fallecidos. Por ejemplo, para el caso de la biblioteca de San Francisco, muchos de los libros que formaron parte de su gran biblioteca eran herencias de los propios frailes, como probablemente haya sucedido con el recientemente descubierto manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela⁴⁷¹, padre de Clemente Fernández Sarela y miembro de una saga de artistas que participaron en las obras más destacadas del siglo XVIII⁴⁷². Son pocos los datos que existen sobre su vida, salvo que fue maestro de obras de la catedral de Santiago y de la ciudad desde 1733⁴⁷³. Por el registro de su actividad al servicio de la ciudad, todo parece apuntar a que más que un arquitecto ejecutor fue un técnico supervisor o perito de obras. La aparición de su manuscrito inédito⁴⁷⁴, recogido en el APFS, a priori, resulta muy desconcertante. Sin embargo, todo podría alcanzar un sentido al tener

⁴⁶⁸ No se trata del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Xeral. En primer lugar porque este aparece recogido como propio del Fondo de la Literaria, en el catálogo de Patiño de 1820. En segundo lugar, la revisión de dicho ejemplar carece de ex libris o referencia a la propiedad del libro, algo que el Padre Negueruela tenía muy claro porque vio el ejemplar y en él debía de haber una referencia a Fray Gabriel.

⁴⁶⁹ Como ya se presentó en el trabajo sobre la bibliografía artística de la librería del Monasterio de San Martín Pinario, realizado a partir del último de sus catálogos conocidos, el elaborado por el Padre Negueruela, este libro hoy se conserva en la BXUS bajo la sign. RSE 2193. CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71). Sobre esta cuestión se volverá a tratar más adelante, en relación a su aparición entre los fondos de la Real Sociedad Económica.

⁴⁷⁰ ACS. Actas monasteriales de San Martín Pinario. IG. 719. (1703-1771), fol. 332-v.

⁴⁷¹ CORTÉS LÓPEZ (2014a); CARVAJAL y CORTÉS, (2013, 161-170).

⁴⁷² En relación al círculo de la familia Fernández Sarela *vid.* FOLGAR DE LA CALLE (1985).

⁴⁷³ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 135. (3er cuatrimestre 1733), fol. 271.

⁴⁷⁴ FERNÁNDEZ SARELA (1740).

conocimiento de que su hijo Miguel Fernández, profesó en la Orden solemnemente en 1763⁴⁷⁵. Dice Rey Castela:

“Las bibliotecas de conventos y monasterios [...] se nutrían por otras tres vías: las compras, las donaciones de particulares y los libros *espoliados* a los frailes y monjes fallecidos. Esta última era una fórmula que generaba conflictos de modo que, por ejemplo, el papa Martín V tuvo que expedir un breve para la provincia franciscana de Santiago ordenando que se incorporasen las bibliotecas privadas de los frailes a las de los conventos donde fallecía. [...] En 1696 la bula *De Concordia* confirma las anteriores y obliga a la incorporación post mortem de los libros”⁴⁷⁶.

Miguel, que fue Guardián del convento hacia 1801⁴⁷⁷, pudo haber tenido en su poder el libro heredado por su padre y, una vez muerto, por Orden papal, ser este traspasado a los fondos de la biblioteca⁴⁷⁸. Al respecto es interesante la apreciación que realiza Justo Manuel Méndez Carnicero-Aguirre sobre el depósito de libros y manuscritos: “se depositan los manuscritos de Libros que pacientemente hilvanaban los frailes y no fueron enviados en su día a la imprenta, aunque alguno de ellos se guardaba en archivo”⁴⁷⁹. Este sistema demuestra un modo de operar que no responde a los criterios actuales de conservación de documentos en archivo, sino la propia consideración de los manuscritos como libros impresos. Sin embargo, en una relación de libros de la biblioteca de San Francisco que se conserva en el archivo del convento y que data de 1761⁴⁸⁰, no aparece recogido el cuaderno de Sarela. Este inventario aporta muy pocos datos sobre los fondos de literatura artística y poco tiene que ver con el inventario realizado por la Comisión de la Amortización en 1835.

Para llegar a este punto de la historia de las bibliotecas compostelanas es necesario realizar un balance de toda una serie de elementos y condicionantes que intervinieron de forma activa en la evolución y crecimiento de estos conjuntos, que parten de ese siglo XVI fuertemente marcado por la crítica de Ambrosio de Morales; pero que alcanzarán su punto más álgido a finales del siglo XVIII, como demuestra el catálogo del Padre Negueruela y que, de no haber sido disgregados por determinados acontecimientos históricos acaecidos fundamentalmente a lo largo del siglo XIX, con

⁴⁷⁵ APFS. Carp. 46. *Libro de Profesiones del Convento de Santiago (1710-1829)*, fol. 86-v. También podría tener que ver el hecho de que su hijo Clemente participe como perito en las obras de la iglesia de San Francisco en la década de los 40. Aunque lo más sensato sería pensar que, dado el contenido profesional del manuscrito, este debía de haber sido heredado por Clemente y que, puesto que el contenido del mismo es rico en detalles sobre el corte de la piedra, extraña pensar que este manuscrito, firmado por su padre Francisco en el año 1740, fuera cedido a su hijo de una manera tan rápida, puesto que por aquel entonces Francisco seguía activo en sus funciones como arquitecto.

⁴⁷⁶ REY CASTELAO (1998, 117).

⁴⁷⁷ APFS. Carp. 61.

⁴⁷⁸ En este punto cabe matizar que la biblioteca y el archivo actuales no se corresponden con la ubicación que estas dos dependencias tendrían en el siglo XVIII, antes del proceso de exclaustación que obligó a los frailes a deshabitar las celdas conventuales.

⁴⁷⁹ CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE (1999, 530).

⁴⁸⁰ APFS. Carp. 99. *Índice de los libros de esta librería de Nuestro Padre San Francisco de Santiago. Año 1761*, fol. 73-v.

gran probabilidad habrían continuado su evolución hasta nuestros días, como sucede con la actual biblioteca de San Francisco, una vez que las estancias conventuales adquiridas por la familia García Pan en 1862 fueron donadas de nuevo a la Orden. Gracias a la Real Orden del 11 de julio de 1861, se hace posible que la comunidad establecida desde 1856 en San Miguel de la Victoria de Priego (Cuenca) se traslade a Santiago, donde continuaron su labor como centro de formación de misioneros franciscanos para atender los Santos Lugares de Tierra Santa y Marruecos⁴⁸¹.

El principal problema que surge ahora es el que se plantea en la cita con la que se ha dado comienzo a este capítulo. Rey Castelao finaliza afirmando que el principal inconveniente que existe para reconstruir la historia de las bibliotecas compostelanas es que: “no se conocen fuentes documentales que informen de sus contenidos”. La gravedad de este asunto encuentra su punto de partida en varias cuestiones, muchas de ellas ya reconocidas, analizadas y presentadas en varios de los estudios de insignes investigadores gallegos. Así lo reconoce Goy Diz cuando dice: “El desconocimiento de las bibliotecas españolas de los siglos XVI y XVII a nivel general es muy amplio y esta ignorancia se agudiza cuando nos limitamos al campo de las bibliotecas «artísticas» porque apenas se conocen algunos ejemplos”⁴⁸². No resulta mucho más esperanzador el caso concreto gallego. Continúa Goy: “Creo que se puede entresacar de la documentación consultada que, durante los primeros cincuenta años del siglo XVII el panorama es ciertamente pobre”⁴⁸³. Y lo que avala la carencia de los documentos que permitirían hacer un estudio de estas bibliotecas particulares es que: “en Santiago, de los cerca de 300 artistas que trabajaron en la ciudad entre 1600 y 1650, poco más de media docena hicieron relación de sus bienes al morir y únicamente en tres casos hemos localizado los inventarios bibliográficos”⁴⁸⁴. Esta situación variará levemente a lo largo del siglo XVIII, en el que se ve una actitud más favorable a dejar por escrito las pertenencias de los artistas. A su muerte, la situación más frecuente era que si dejaba bienes en herencia, no se hiciera una relación de los mismos. Estos inventarios *post mortem* eran más habituales cuando los bienes se subastaban en

⁴⁸¹ APFS. Carp. 114. *Libro Becerro (1703-1867)*, fol. 49. Y también está recogido en: FERRANDO Y ARNAU (1916, 43). Quiero agradecer en este punto a todo el equipo del APFS, dirigido por el Padre Hipólito Barriguín, y coordinado por Cristina Bañobre y Verónica Arán. Todo lo que se pueda decir sobre ellos es poco. Desde el primer momento en el que entré por la puerta, el Padre José García Oro me facilitó el acceso y me puso en contacto con el Padre Hipólito. Gracias a ellos, y de manera totalmente desinteresada, a lo largo de estos escasos años de investigación, he podido realizar numerosos estudios y trabajos, adentrándome en una nueva línea de investigación: el mundo franciscano y su influencia en el desarrollo de los *Via Crucis*, sobre los cuales he trabajado en alguna ocasión. Y como no, a ellos les debo el que me hayan permitido trabajar sobre el desconocido manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela, sobre el que también hice una breve aproximación a su contenido en algún artículo, a la espera de que el trabajo íntegro pueda ser publicado. Pero no sería justo hablar de este manuscrito sin mencionar a mi profesora María del Carmen Folgar de la Calle. Sin su ayuda, sin su orientación a través del artículo publicado por Carnicero Méndez-Aguirre —un inventario sobre los fondos del desconocido APFS que recogía un cuaderno manuscrito sobre cortes de arquitectura firmado por Francisco Fernández Sarela— este trabajo nunca se habría podido realizar. La riqueza de este archivo, que mantiene su actividad con discreción y humildad de recursos, debe de ser considerada para su estudio.

⁴⁸² GOY DIZ (1996a, 158).

⁴⁸³ IDEM.

⁴⁸⁴ IDEM.

almonedas. Sin embargo, en el caso de las bibliotecas personales, una situación bastante frecuente era que no se hiciera un listado de títulos de obras sino que simplemente se aplicara la expresión ‘libros de su profesión’⁴⁸⁵. Sánchez Cantón ya había indicado en relación al estudio del inventario de bienes de Juan de Herrera que:

“El inventario de la testamentaría de Juan de Herrera está redactado con las deficiencias de costumbre hasta cuando se confeccionaba el de la de un rey: dictábanse los nombres de los autores y los títulos con rapidez y poca exactitud y eran tomados al oído por amanuenses iletrados”⁴⁸⁶.

Para el estudio de las grandes bibliotecas conventuales el problema radica en una descontextualización de estas antiguas librerías, motivada por un hecho vital que dio un giro en la actividad religiosa de los conventos compostelanos. No se sabe cuál habría podido ser su destino de no haber sido por las agresiones derivadas del proceso de Desamortización que se llevó por delante no solo a los frailes, sino también todas sus pertenencias, especialmente aquellas que suponían un ataque directo a los nuevos ideales ilustrados, en los que las llamadas ‘manos muertas’ poca cabida podían tener. El punto inicial de todo el proceso que se desencadenaría años después fue la expulsión de los Jesuitas en 1767 que, en palabras de Pérez Bustamante: “cuyas librerías por Instrucción Real el 2 de mayo de 1767, habían de incorporarse a las bibliotecas públicas, especialmente a las universitarias”⁴⁸⁷. Y así sucedió en Santiago. En ese momento, los frailes establecidos en Compostela desde 1540⁴⁸⁸, se ven obligados a cerrar su colegio. La segunda parte de historia fue ordenar el caos generado en los conventos abandonados tras la expulsión del clero regular, hecho que se consuma en 1835: “la exclaustación hizo que se vertiesen en la Universidad las librerías de San Martín, Santo Domingo, Conxo y alguna casa más”⁴⁸⁹. Pero esto no es exactamente así. Se sabe que los fondos de la librería de San Martín Pinario sí que se cedieron a la biblioteca de la Real Universidad Literaria, aunque es probable que sobre esta cuestión se puedan hacer matizaciones; pero con las demás no sucedería exactamente lo mismo.

Junto con el abandono y expulsión de la vida que se creaba alrededor de estos recintos se produjo un expolio y enajenación de todos los objetos dignos de interés por parte de cualquier intrépido que quisiera adentrarse en los interiores de las grandes dependencias abandonadas. Los recintos debieron de ser el punto de mira de muchos interesados que podían buscar desde piedra con que construir o reparar sus casas; hasta perseguir los objetos de mayor valor y riqueza. Pero lo cierto es que, a

⁴⁸⁵ GOY DIZ (1996a, 161).

⁴⁸⁶ SÁNCHEZ CANTÓN (1941, 6).

⁴⁸⁷ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, V-VI).

⁴⁸⁸ RIVERA VÁZQUEZ (1989, 13).

⁴⁸⁹ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, V).

diferencia de lo que sucedió en otros conventos y monasterios fuera de la ciudad, en Compostela estas estructuras rápidamente se emplearon para otras finalidades y, por ese motivo, se puede entender que no cayeran en un olvido que obligara a que estos degeneraran progresivamente. En el mejor de los casos, como sucedió con el convento de San Francisco, los frailes pudieron volver a habitar sus antiguas dependencias. En otros, los conventos se emplearon como cuarteles provisionales, como ya venía sucediendo desde inicios del siglo XIX cuando —por causa de la Guerra de la Independencia— los militares ocupan las estancias todavía habitadas por los dominicos hacia 1808⁴⁹⁰. Algo similar a lo que sucedió décadas después con San Martín Pinario, con anterioridad a su conversión en Seminario Conciliar de Santiago por iniciativa del Cardenal García Cuesta (1868). Precisamente el volumen que la abadía benedictina había adquirido en el anterior siglo hizo que, una vez abandonada, esta pudiera albergar distintas dependencias, por ejemplo incluyendo la recién estrenada sede de la RSEAPS, que había hecho sus primeros intentos por establecerse en la ciudad hacia 1783, motivada por el deseo conjunto de don Antonio Páramo y Somoza, don Pedro Antonio Sánchez Vaamonde, don Luis Marcelino Pereira, don Benito Gil Lemus y don Antonio Gil Lemus; pero que no tuvo sede fija hasta 1821, ocupando parte de los bajos del recién abandonado monasterio de San Martín⁴⁹¹ para trasladarse poco después a la desaparecida Casa de la Inquisición⁴⁹². La RSEAPS es una institución sin ánimo de lucro que pretendía —en palabras de su propio lema— “socorrer enseñando”, es decir, procurar una formación al más desfavorecido. Por ello, desarrolló una serie de actividades paralelas a la formación que se ofrecía en la Real Universidad Literaria, aunque en el caso de la RSEAPS su orientación estaba destinada a enseñar conocimientos más prácticos y utilitarios. Por esa y otras razones su presencia en Compostela va a ser fundamental⁴⁹³.

Por otro lado, el mayor de los problemas que plantean las bibliotecas privadas es el desconocimiento existente sobre quiénes eran los que poseían colección de libros, cuestión ya presentada por Goy Diz. Para el presente estudio van a tener especial interés las colecciones que podían poseer una serie de escasos artistas —los más prestigiosos— porque como ya bien indicó Fernández Álvarez: “podemos tener algunas evidencias sobre las diferencias de nivel de vida dentro de un mismo grupo profesional gracias a los inventarios de tres artífices dedicados a la misma actividad”⁴⁹⁴. Ella se refiere a Francisco Dantas, Diego de Romay y Domingo Barros, para demostrar cómo incluso entre aquellos que podían acceder a la compra de libros, había diferencias en sus preferencias hacia los

⁴⁹⁰ PARDO VILLAR (1928, 181).

⁴⁹¹ En 1861 se intenta aumentar el espacio destinado a la actividad de la RSEAPS, pero el establecimiento del Seminario Mayor impidió que se pudieran hacer con ese espacio. Por ello tuvieron que desplazarse al edificio que ocupaba el colegio San Clemente y, en la actualidad, desde 1955 su sede se encuentra en un edificio propiedad de la antigua Caixa Galicia.

⁴⁹² PITA GALÁN (2012, 157-191).

⁴⁹³ FERNÁNDEZ y FOLGAR (2006, 13-22).

⁴⁹⁴ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996, 74).

tipos de obras. De la misma manera que habría artistas menores que se tendrían que conformar con los préstamos que les pudiera hacer algún colega de oficio. A propósito de lo dicho ya, Fernández Gasalla aborda la cuestión de esta colección de libros artísticos, no sólo para el uso profesional del arquitecto, sino como un indicio que definía el nivel social y económico del artista:

“Los arquitectos que ejercen en Galicia durante esta centuria lograrán integrarse en los grupos medios de la sociedad de la época empleando como instrumento para alcanzar la estima social, no sólo la consecución del acomodo económico, sino también de un notable nivel cultural...”⁴⁹⁵.

La mejor manera de demostrar ese ‘nivel cultural’ era a través de la compra y lectura de libros, fundamentalmente clásicos de la literatura. Pero como en esos momentos no era sencillo poder comprar libros de la misma manera que sucede en la actualidad, no todos los artistas podían a los mismos contenidos. Este aspecto ya fue subrayado por Sánchez Cantón:

“Si siempre una librería revela el espíritu de su propietario, mejor lo descubriría en épocas en las cuales la escasez de bibliotecas asequibles, la menor abundancia de libros y su coste obligaban a poner en la compra más atención y mayor sacrificio de los que hoy se requieren. Formar una librería en los siglos XVI al XVIII era obra mucho más personal que en el siglo XIX y en el XX”⁴⁹⁶.

Retomando sus palabras, Fernández Álvarez vuelve a dar la pista sobre las fuentes documentales más fiables a la hora de conocer las posesiones de un individuo particular. Para ello no hay más que recurrir a los testamentos o sus inventarios de bienes⁴⁹⁷. Pero nuevamente uno se encuentra con un gran obstáculo, ya que o bien todavía no se han localizado los testamentos de muchos artistas; o bien no se han hecho, en cuyo caso lo más probable es que no tuvieran bienes que legar a sus descendientes o simplemente no tuvieron voluntad u ocasión de hacerlos. Así lo expresa: “La información aportada por los inventarios es de gran interés para conocer la posición económica de los artífices, pero los datos de que disponemos son arbitrarios y no permiten, sin acudir a otras fuentes, establecer conclusiones válidas”⁴⁹⁸. Las pesquisas sobre esta cuestión poco a poco han ido dando sus frutos, de manera que se han ido descubriendo testamentos e inventarios, sobre los que ya se han hecho estudios, tales como los de Juan Bautista de Celma, Francisco Dantas, Simón de

⁴⁹⁵ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 732).

⁴⁹⁶ SÁNCHEZ CANTÓN (1941, 5).

⁴⁹⁷ Es el caso de la librería de Simón de Monasterio. Su testamento fue trabajado por LEIRÓS FERNÁNDEZ (1945, 112-118); Aunque el desglose y estudio de su biblioteca artística también fue analizada en GOY DIZ (1996a, 161); y GOY DIZ (1998a, 184-191)

⁴⁹⁸ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996, 74).

Monasterio, Diego de Romay, Domingo de Andrade, Fernando de Casas o José de Seixas⁴⁹⁹. En casi todos estos casos, se ha podido hacer un recuento de los libros de arquitectura que estos manejaron, aun cuando en ocasiones no se precisa exactamente cuáles eran esas obras. Existen otros artistas de los que se tiene conocimiento que han podido tener en su propiedad algunos libros, como es el caso de Fray Manuel de los Mártires, del convento de Santo Domingo de Bonaval; o de Fray Gabriel de Casas, fraile lego del monasterio de San Martín Pinario, del que se intuye que por su trabajo como arquitecto debió de ser el introductor de alguno de los libros más interesantes sobre la materia en la biblioteca de San Martín. Si se ha llegado a estas conclusiones es por la presencia de ex libris o firmas que aparecen en los libros⁵⁰⁰. Esto mismo en lo que sucedió con Domingo de Bugallo, Lucas Antonio Ferro Caaveiro, Clemente Fernández Sarela o con Agustín de Betancourt⁵⁰¹. Existe un tercer grupo —el más desafortunado— que es el que conforman aquellos arquitectos que han testado, pero de quienes no se hizo un recuento de bienes que defina los libros de su biblioteca, como puede ser el caso de Clemente Fernández Sarela. En el caso de su maestro, Simón Rodríguez, este dejó firmado un último testamento en el que lega todos sus bienes al convento de San Francisco, incluido un arcón con libros relacionados con su profesión⁵⁰². No se especifica ni cuántos ni cuáles son, con lo cual solo se puede llegar a concluir que algunos de los libros de arquitectura que ocuparon lugar en la estantería de esta biblioteca pudieron ser previamente de Simón⁵⁰³. Mucho más lamentable es la situación que se genera con Clemente Sarela. Hijo de un maestro de obras de la ciudad y su “Santa Yglesia”⁵⁰⁴ —que sabemos que tuvo acceso a los libros de arquitectura más destacados e incluso modernos de la época, a partir de los apuntes que recoge en su cuaderno

⁴⁹⁹ Sobre Juan Bautista de Celma *vid.* BASANTA (2000, 95-98). Las bibliotecas de Dantas y Romay fueron estudiadas por FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 327-355). Sobre la biblioteca de Domingo de Andrade se recomienda la lectura de TAÍN GUZMÁN (1998a, 41-45) y FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 734). En cuanto a Fernando de Casas *vid.* FOLGAR DE LA CALLE (1982, 535-547). Y sobre José de Seixas *vid.* TAÍN GUZMÁN (1993-1994, 263-276).

⁵⁰⁰ Como sucede con *Le Due Regole* de Vignola, conservado actualmente en el Fondo Histórico de la BXUS, y que sabemos que perteneció a Fray Gabriel de Casas, porque el mismo se encargó de firmarlo. Sucede lo mismo con el ejemplar de *Della trasportatione dell'obelisco vaticano* de Domenico Fontana, hoy perdido. Gracias al último de los catálogos de la librería de San Martín Pinario, el redactado por el Padre Negueruela (Ms. 593 de la BUSC), sabemos que Fray Gabriel de Casas lo compró, y por eso a finales del siglo XVIII formaba parte de la biblioteca del monasterio.

⁵⁰¹ FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 734).

⁵⁰² AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s-4167. Rodríguez de Lagoa, Cristóbal, fols. 12-13.

⁵⁰³ Sobre esta librería de San Francisco, recoge el Padre Atanasio López en nota a pie, que: “*el 5 de Diciembre de 1835 fueron llevados a la Sociedad económica por orden de los desamortizadores, 155 volúmenes de la Biblioteca de San Francisco*”. LÓPEZ (1943a, 21). Esta documentación —y mucha otra relativa a otros conventos y sus bienes desamortizados— ha sido objeto de mi estudio antes de tener conocimiento de esta indicación que hizo el P. Atanasio. Este fraile que dedicó años de su vida a construir la historia del convento de Santiago —y, en general, a hacer un estudio de todo lo relacionado con el ámbito franciscano— fue miembro de la RSEAPS y probablemente esta situación favorecería el que conociera este índice de libros, del que más adelante se hará un estudio, con el fin de conocer sus fondos de literatura artística.

⁵⁰⁴ Así mismo se recoge en uno de los testimonios que avalan el honor y limpieza de sangre de Miguel Fernández Sarela cuando ingresa en el convento de San Francisco de Santiago, en el año de 1762. Es el testimonio de José Crespo Faxardo: “*maestro de obras, arquitecto y vezino de la ciudad de Santiago*” que dice de la siguiente manera: “*A la primera pregunta dixo que conoce a Miguel Fernández Sarela, hijo de Don Francisco Fernández Sarela, difunto, y de Rosa Barreyro Yglesias su mujer, uezinos de esta dicha Ciudad, yten conoció a a sus abuelos paternos Don Joseph Fernández y Margarita de Silua y Aluite difuntos, y a los maternos/ Diego Barreyro y Rosa de Yglesia, ya difuntos. Y saue que los officios en que se emplearon así los/ unos como los otros fueron honrados y de los distinguidos como lo son el de maestro de obras de / arquitectos; así de esta Ciudad, como de la Santa Yglesia Chatedral*”. APFS. Carp. 15. “Acta de ingreso como novicio de Miguel Fernández Sarela”, fol. 2-r.

manuscrito—⁵⁰⁵ firma un testamento⁵⁰⁶ en el que habla de todas sus pertenencias y bienes materiales; pero en esa relación no existe mención a una colección de libros. Al menos, en el caso de Simón Rodríguez sabemos que sí tuvo en su biblioteca algunos de esos libros. Resultaría muy extraño creer que un artista de la talla y prestigio de Clemente —hombre intelectual y criado en el ambiente de una familia acomodada— no tuviera una serie de libros, al menos sobre su profesión. No obstante, Fernández Gasalla, cuando habla del ejemplar de Domingo de Andrade conservado en la biblioteca del Palacio Real de Madrid, informa sobre la presencia de un ex libris con la firma de Clemente Antonio Fernández Sarela, lo que hace pensar que el autor contó con un ejemplar en su biblioteca personal⁵⁰⁷, aunque desgraciadamente no se tiene conocimiento de su paradero⁵⁰⁸. Esta información, en primera instancia, se debe a Sánchez Cantón quien localiza el ejemplar por primera vez de una manera totalmente casual⁵⁰⁹.

La disgregación de los fondos de la mayor parte de las grandes bibliotecas institucionales y particulares de Compostela es un hecho que en la actualidad obliga a recomponerlas de una manera totalmente transversal, aleatoria y —hasta cierto punto— con poco criterio. De lo que se trata aquí es de intentar recuperar todas aquellas fuentes documentales indirectas que pueden servir a tal fin. De esta manera, la consulta de determinados documentos y libros, unidos a la intuición del investigador lograrán —en mayor o menor medida— recomponer esa situación que centurias atrás se había destruido. Como se puede entender, para el objeto del presente estudio, se indagará en la relación de obras que estuvieron presentes en las estanterías de los antiguos recintos claustrales (colegios, conventos, monasterios). Pero solo se hará un recuento de aquellas que tienen que ver con la disciplina de la arquitectura o de alguna de sus ramas auxiliares.

De esta manera, cómo poder afirmar y demostrar que la *Opera del Cavaliri Francesco Boromini. Cavata da suoi originali cio è la chiesa e fabrica della Sapienza di Roma* ha formado parte de alguna

⁵⁰⁵ Aquí se pueden tener en cuenta dos vías: o bien que las obras se las dejara su colega José de Seijas, con el que sabemos que mantuvo una buena amistad, pues fue testigo en su segunda boda; así como testigo en el interrogatorio para el ingreso en el convento de San Francisco de Miguel Fernández Sarela.; o bien que tuviera libros en su propiedad, lo cual no sería extraño teniendo en cuenta que su papel en la arquitectura de Compostela tuvo una determinada importancia, no llegando a ser la adquirida por su hijo Clemente. El problema es que, hasta el momento, los estudios realizados sobre este maestro de obras, no consiguen localizar su lugar de defunción y, en consecuencia, tampoco consiguen esclarecer si testó o, por el contrario, no lo hizo, porque no tenía pertenencias que dejar en herencia. Sabemos por investigaciones recientes que su segunda mujer Rosa Barreyro falleció en Santiago hacia 1790, siendo su cuerpo enterrado en la iglesia de San Francisco, pero sin dejar bienes en herencia.

⁵⁰⁶ TAÍN GUZMÁN (1998c, 177-194). ACS. Protocolos Notariales. García, Manuel. P 213/11 (1762), fols. 22-25.

⁵⁰⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2008a, 326).

⁵⁰⁸ El hecho de que el ejemplar de Domingo de Andrade, donde figura la firma de Clemente Fernández Sarela, y que se corresponde con el de la Biblioteca del Palacio Real, que según señaló Atanasio López encajaba en su descripción con el que estuvo en la biblioteca del convento de San Francisco, hace pensar que posiblemente alguno de los libros de este arquitecto fueran a parar a los fondos de este convento, como ya había sucedido con Simón Rodríguez. No obstante, todavía no existe un testimonio rotundo que permita avalar en su totalidad esta hipótesis aquí presentada.

⁵⁰⁹ SÁNCHEZ CANTÓN (1935, 290-295).

biblioteca compostelana; como sí sucedió con los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio en algunas de sus varias ediciones, a la cabeza de las cuales está la traducción de Miguel de Urrea de 1582. No cabe duda de que el Vitruvio fue uno de los libros que más difusión alcanzó dentro de las bibliotecas artísticas, dado que la importancia que se le dio desde su recuperación —con la primera edición del siglo XV en Italia— fue el punto de partida para el resto de los países que, interesados en esta obra —exclusivo legado de la arquitectura clásica—, hicieron las correspondientes traducciones y comentarios a ella. En España, la obra de Vitruvio no faltaba en la colección de libros de los más prestigiosos arquitectos⁵¹⁰, que incluso llegaban a juntar diferentes ediciones en varios idiomas. Esta situación es totalmente opuesta a lo que sucede con Francesco Borromini y su libro, que no tuvo más ediciones que la italiana de 1720. Lo específico del tema —todo un estudio planimétrico de las distintas partes que formaban esta obra proyectada por él mismo— es lo que pudo hacer entre tantas otras cosas que tuviera una trascendencia mucho menor que la de Vitruvio, además de que el prestigio de este último fue muy elevado por ser considerado el único autor, ingeniero y arquitecto clásico del que se conservaba un testimonio escrito; hecho de vital importancia dentro del contexto renacentista del siglo XVI, y de los clasicismos constantes que se reviven desde entonces. Existe otro punto fundamental para el caso compostelano: se tiene constancia de que la obra de Vitruvio en su edición castellana, en la actualidad forma parte del Fondo Histórico de la Universidad de Santiago; no sucede lo mismo con la de Borromini. Entonces, ¿Cómo poder avalar la afirmación de que algunas bibliotecas compostelanas conocieron esta obra y, por ende, también la pudieron conocer algunos artistas de época?

La respuesta a esta pregunta forma parte de un minucioso estudio que tiene su punto de partida precisamente en la biblioteca de la antiguamente llamada Real Universidad Literaria de Santiago⁵¹¹. En 1751, por disposición del rey Fernando VI, el colegio de Fonseca comienza su declive y la Universidad traslada su sede a un punto estratégico: las antiguas dependencias abandonadas del colegio de los Jesuitas⁵¹², lo que facilitó también la integración de los fondos de la biblioteca jesuita, tal y como se había dispuesto. Por tanto, se puede decir que la instalación de esta primera biblioteca ilustrada se compuso de sus fondos propios, gran parte de ellos adquiridos desde ese momento y no trasladados de la vieja librería del colegio de Fonseca⁵¹³ como cabría pensar; y de los del colegio de la Compañía de Jesús, a los que poco a poco se irán aumentando otros muchos. La Universidad se crea

⁵¹⁰ Juan de Herrera poseía varios ejemplares, escritos en distintos idiomas y también la traducción al castellano de Miguel de Urrea. SÁNCHEZ CANTÓN (1941, 8-9). Esto mismo también sucedió en la biblioteca de Juan de Ribero Rada, quien tuvo hasta tres ejemplares en distintas ediciones y lugares de edición. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1986, 127).

⁵¹¹ Título concedido por Real Cédula en 15 de agosto de 1768. VARELA OROL (2005, 32).

⁵¹² VARELA OROL (2005, 27).

⁵¹³ Como ya señaló Varela Orol hubo muchos problemas en relación al traslado de la sede de la nueva sede de Universidad, y su disgregación respecto al colegio de Fonseca. No fue fácil trasladar la antigua librería. De hecho, existen muchas incógnitas —todavía sin resolver— sobre aquella antigua librería del colegio. VARELA OROL (2005, 11 y 27).

como institución en el siglo XVI y surge del deseo de unir el llamado *Estudio Viejo*⁵¹⁴ con el colegio Santiago Alfeo, una idea promovida por Alonso III de Fonseca, que llega procedente de Salamanca al ser nombrado arzobispo de Santiago en 1509⁵¹⁵. Su idea consistía en hacer accesible la enseñanza a un mayor número de estudiantes y aumentar el número de materias a impartir, incluyendo Leyes, Teología y Artes, una decisión que pudo ser fundamental a la hora de crear su librería.⁵¹⁶ En 1525 solicita al papa Clemente VII⁵¹⁷ que le dé permiso para hacer del *Estudio Nuevo* un colegio-Universidad. Desde 1532 comienzan las obras del mismo, aunque quedaría sin materializarse en la idea original del arzobispo, que en 1524 es nombrado arzobispo de Toledo y en 1534 —dos años después de iniciarse las obras— fallece. Con todo la idea del arzobispo incluía un proyecto para aumentar el conjunto con un edificio anexo, el colegio de San Jerónimo, dirigido a aquellos alumnos más pobres que recibirían una formación en Artes⁵¹⁸.

De esta manera, la primera Universidad compostelana se fue organizando en paralelo a la fuerte influencia que la Compañía de Jesús ejerció en la ciudad, desde su implantación definitiva en 1555 hasta su expulsión en 1767, en la que su colegio abandonado sirvió como espacio a las nuevas dependencias de una universidad fuertemente asentada en Compostela⁵¹⁹. Pero para eso tendrán que pasar dos siglos en el tránsito de los que la Universidad Literaria comienza a organizar su biblioteca. Una biblioteca que, como se verá, sufrirá diversas alteraciones pero que en la actualidad se comprende como la más rica en temáticas y volúmenes del territorio gallego⁵²⁰. Se tiene conocimiento de sus fondos por una sencilla razón: los catálogos o relaciones de libros que minuciosamente elaboraron Patiño y Bustamante, aunque en fechas muy diferentes. Pero esto no quiere decir que con anterioridad no haya habido unos primeros intentos para hacer registros bibliográficos, así como para organizar los fondos. Es más, en 1772 Francisco María del Valle Inclán

⁵¹⁴ El *Estudio Viejo* fue una fundación dirigida por el regidor Lope Gómez de Marzoa, Diego de Muros, deán compostelano y otro Diego de Muros, Arzobispo de Canarias. El primero de ellos, en 1495, ya había hecho un intento por crear en Santiago un colegio de Gramática, cuyas instalaciones estaban situadas en las dependencias del convento de San Paio de Antealtares, que poco después fueron ocupadas por las monjas benedictinas. Ante esta nueva situación se instalan las dependencias del conocido como *Estudio Viejo* en el inmueble que años después se cederá para instalar el colegio de los Irlandeses. Lo hacen en 1501. Esta primera escuela apenas tiene una transcendencia relevante, pero constituye el punto de partida para la configuración de los nuevos colegios de Fonseca y de San Jerónimo, posteriormente absorbidos por la Universidad de Santiago. RIVERA VÁZQUEZ (1989, 13).

⁵¹⁵ REY CASTELAO (1998, 70).

⁵¹⁶ Alonso de Fonseca III, interesado en hacer de Santiago una ciudad universitaria, como sucedía en Salamanca, quizá siendo consciente de las carencias formativas del *Estudio Viejo* inicia un nuevo proyecto en las viejas instalaciones del hospital de la Azabachería (hoy desaparecido, pero del que se conserva la portada principal que se dispone en la fachada del colegio de San Jerónimo). Se conoce como el *Estudio Nuevo*. Este espacio, que se situaba frente a la fachada norte de la catedral, había quedado inhabilitado en sus funciones desde que se abrió el Hospital Real. RIVERA VÁZQUEZ (1989, 13).

⁵¹⁷ El mismo que tuvo que escapar de Roma en 1527 a Orvieto.

⁵¹⁸ REY CASTELAO (1998, 71).

⁵¹⁹ LÓPEZ VÁZQUEZ (1993, 99).

⁵²⁰ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, V-VI). La biblioteca incrementó sus fondos con colecciones particulares donadas como la de D. Felipe de Castro, escultor de Cámara; el bibliotecario Cousiño, a quien se debe parte de los fondos que este heredó de su tío Fray Martín Sarmiento (1826); así como los procedentes de instituciones como el desaparecido colegio de los Jesuitas de Santiago.

es nombrado bibliotecario⁵²¹. Sus intentos —y los que le siguieron— por elaborar catálogos fueron en muchos casos abortados⁵²². Por ello, habrá que esperar al primero de los catálogos firmes, el de Joaquín Patiño que es nombrado Bibliotecario Mayor en 1812⁵²³. A pesar de que —como ya explicó Varela Orol— la actividad de este hombre comenzó hacia 1810, estos inicios fueron complicados debido a la situación política por la que estaba pasando España en aquellos tiempos. Durante su gestión, en el año 1821 la Dirección General de Estudios del Reino solicita se envíe un informe sobre el estado de la Biblioteca⁵²⁴. Esto supone una primera aproximación a los libros de artes que por aquel entonces tenía la Biblioteca Literaria. La realidad de los hechos es de lo más desalentadora —aunque habitual si se toma como ejemplo la actividad de muchas otras bibliotecas a lo largo del siglo XVIII— pues sobre esta materia solo destacan los nombres de Vitruvio, Alberti y Palladio⁵²⁵. Se supone que esta situación, y las recomendaciones de la Comisión para incrementar estos fondos, propiciaron que en el catálogo razonado —que finalmente realiza Joaquín Patiño hacia 1828⁵²⁶— se haga el recuento de una serie de libros que pueden ser de interés para el estudio de las artes. De esta manera se recogen, entre muchas otras, algunas obras de especial relevancia por no tener conocimiento de su presencia hasta aquel momento. Entre estas se puede señalar la de François Blondel y su sobrino Jacques François; más comunes resultan la de Augustin Charles d'Aviler, Bernard Forest de Belidor, Andrea Palladio o Domenico Fontana, así como Marolois⁵²⁷. Por tanto, se puede determinar que dentro de los fondos de la propia Universidad ya se contaba con algunos libros de interés en la materia aunque como ya indicó Rey Castelao: “la ciencia y la técnica tenían un espacio estrecho y no respondían a criterios de modernidad y utilidad”. Añade respecto a esta biblioteca universitaria que hacia finales del siglo XVIII contaba con: “11.204 volúmenes, pese a que más de un tercio era de teología y religión y una parte no pequeña se componía de obras de derecho, historia, literatura, etc”⁵²⁸. Libros, en su mayor parte, que procedían de las adquisiciones que, poco a poco, desde el siglo XVII en adelante fueron incrementando sus fondos, especialmente con la inclusión de los del colegio de los Jesuitas, pero también con aportaciones personales como la del artista Felipe de Castro.

⁵²¹ Se sabe que hacia 1772 la biblioteca contaba con cuatro libros que incluían arquitectura y artes militares. Pero no se aportan títulos. VARELA OROL (2005, 272).

⁵²² Hubo dos intentos para realizar un catálogo. VARELA OROL (2005, 237).

⁵²³ Joaquín Patiño, años después, contó con el privilegio de ser el primer bibliotecario de la Biblioteca Real, posteriormente conocida como Biblioteca Nacional. Sucedió esto en 1834, momento crucial en el ámbito de las bibliotecas conventuales. VARELA OROL (2005, 245, 248).

⁵²⁴ VARELA OROL (2005, 327).

⁵²⁵ VARELA OROL (2005, 335).

⁵²⁶ Todos los índices y catálogos que se hicieron en tiempos de Joaquín Patiño han sido estudiados por VARELA OROL (2005, 366-367).

⁵²⁷ BUSC. PATIÑO, J. M. Ms. 588. *Catálogo general de la Biblioteca Pública de la Real Universidad Literaria de Santiago*. (182-?).

⁵²⁸ REY CASTELAO (2006, 158).

Hacia 1836 se produce otro hecho determinante. Décadas después de la expulsión de los jesuitas de su colegio, el Real Decreto de exclaustración de conventos y monasterios del 25 de Octubre de 1820⁵²⁹ hace que los días de las comunidades religiosas presentes en Santiago estén contados⁵³⁰. De hecho, esta medida obliga a hacer una serie de inventarios de bienes de los conventos para ser remitidos a las Cortes, donde se determinaría su destino, fundamentalmente instituciones de carácter público. Estos hechos mueven a solicitar los fondos de la librería de San Martín para la Biblioteca Literaria, una acción promovida en Junta de biblioteca por Teodoro Mosquera e impulsada por Patiño el 8 de mayo de 1821⁵³¹. Dos años después se aprueba que se dé comienzo a su traslado⁵³². Sin embargo, todo parece apuntar a que algo debió de suceder porque, según figura en un documento conservado en el AHUS, la actuación no se ejecutará hasta 1843. En realidad, bien es sabido que los efectos de esta primera desamortización de 1820 no tuvieron la fuerza activa que, sin embargo, sí alcanzó la de 1836. Se sabe que en 1823 los monjes benedictinos vuelven a ocupar las instalaciones de San Martín⁵³³. Finalmente, en 1840 se firma un acuerdo al que hace alusión un documento del año 1845, que dice que por expresa Real Orden, los libros procedentes de San Martín Pinario: “se aplicaron a la Universidad Literaria”⁵³⁴. En ese inventario realizado por la Comisión de la Amortización se registran un total de 10.185 volúmenes⁵³⁵: “de cuya cantidad (...) se hace cargo esta comisión. Santiago, 22 de Junio de 1843”⁵³⁶. Tras su análisis se puede decir que, exceptuando el *Compendio matemático* de Tosca, no se ha localizado ninguna obra de literatura artística de destacado interés. Este hecho resulta sumamente desconcertante a tenor de la información que aportan otros documentos de valor incalculable que nuevamente se encuentran en el Fondo Histórico: los catálogos o índices de la librería de San Martín de los años 1730, 1777 y 1790 entre tantos otros⁵³⁷. En esta interminable relación de libros no solo se puede observar el

⁵²⁹ VARELA OROL (2005, 347).

⁵³⁰ A partir de este momento se sancionaba la “ley de Monacales”. Por medio de ella las Cortes pretendían buscar una solución para la ‘reforma’ de las órdenes religiosas, bien suprimiendo o bien reorganizándolas. De lo que se trataba era de conseguir romper los privilegios de los que gozaban las llamadas ‘manos muertas’.

⁵³¹ AHUS. Fondo Universitario Serie Histórica. Leg. 534.

⁵³² La idea inicial de este primer intento de desamortización era que las bibliotecas de los conventos fueran absorbidas por las públicas, estatales o provinciales. De hecho, los libros de la de San Martín habían sido solicitados para la de la Diputación. VARELA OROL (2005, 348).

⁵³³ IDEM.

⁵³⁴ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 22 (1835). “Expediente sobre bibliotecas e Ynventario de los libros recogidos por la Sociedad”, nº 12.

⁵³⁵ Sin duda, se debieron de vender o perder cientos de volúmenes, si se establece una comparación con los 13498 que tenía hacia 1790.

⁵³⁶ AHUS. Fondo Universitario. Serie Histórica. Leg. 535. “Ynventario de las obras de la Biblioteca del Monasterio de S. Martín, que por la amortización pasaron a la Biblioteca Universitaria de Santiago= esta formado por los comisionados nombrados al efecto por el Rector y Claustro de esta Universidad”.

⁵³⁷ VARELA OROL (2005, 349) también hace alusión a dos inventarios realizados hacia 1820 sobre los fondos de la biblioteca de San Martín que permiten intuir, por su título, que en esa década debió de haber un intento de trasladar parte de la biblioteca, coincidiendo con el momento en que Patiño elabora su catálogo de la Literaria y solicita los fondos de San Martín. Estos índices se conservan en el AHUS. Fondo Universitario. Serie Histórica. Leg. 535. “Ynventario de las obras de la Biblioteca del Monasterio de S. Martín, que por la amortización pasaron a la Biblioteca Universitaria de Santiago= esta formado por los comisionados nombrados al efecto por el Rector y Claustro de esta Universidad”.

incremento de fondos en estas décadas sino también la presencia de las obras más destacadas de literatura artística y de las que, sin embargo, apenas hay rastro en el citado documento de 1840.

Quizá la respuesta a esta cuestión la aporte la RSEAPS, ya que su actividad en Compostela supone un tercer factor que no se debe perder de vista. En este espacio de tiempo, concretamente en 1833, resurge con fuerza la Real Sociedad Económica, restaurada el 28 de diciembre gracias al impulso del ministro de Fomento, Francisco Javier de Burgos⁵³⁸. A pesar de que será en 1883 cuando —gracias a la intervención de Eugenio Montero Ríos— consigan una primera sede fija en el colegio San Clemente⁵³⁹; como ya se dijo, en sus inicios se estableció en los locales bajos del abandonado monasterio benedictino. Esta fecha es clave porque va a permitir entender la importantísima labor que esta institución tuvo en el rescate y, por ende, en la protección de estos libros de artes que, lejos de sufrir las penosas consecuencias de otras obras, fueron rescatadas por su carácter práctico y didáctico para las enseñanzas que se impartían en la escuela de la Real Sociedad. A través de su catálogo de 1897 se puede hacer un registro de todos los volúmenes que la RSEAPS había logrado reunir en sus estanterías⁵⁴⁰. Libros que —como se puede deducir tras la consulta de la documentación custodiada en su sede— eran donaciones realizadas por particulares y por el propio Estado. En ese inventario que contiene unos 9.000 volúmenes se pueden localizar libros de literatura artística como el *Curso de Arquitectura* de François Blondel. Resulta verdaderamente extraña su aparición en medio del repertorio de libros. A pesar de la importancia de la obra, en Galicia no fue habitual que se manejara este libro, o más bien esta enciclopedia de la arquitectura publicada por primera vez en París, entre los años 1675-1683. Y, sin embargo, de alguna manera debió de llegar a la biblioteca de la RSEAPS que en la década de 1940, dado el volumen que había adquirido y la ausencia de espacio, es cedida en depósito a los fondos de la Biblioteca Literaria. En el catálogo de 1897 se localizan otras obras de interés, de autores españoles; pero, como ya se ha visto, también de otros lugares de origen fuera de España, con lo cual se puede decir que debía de ser una biblioteca de gran valor para Compostela.

Sin embargo, se debe de señalar que, tras el estudio de este inventario, se ha llegado a la conclusión de que no todos los libros de literatura artística que en algún momento formaron parte de la biblioteca RSEAPS pudieron incluirse en la Biblioteca Universitaria. ¿Por qué se puede afirmar con rotundidad esta cuestión? La documentación vuelve a tener una respuesta de vital importancia para

⁵³⁸ GARCÍA y CARRO (2011, 19).

⁵³⁹ En 1945 —al ser este convertido en instituto femenino— se trasladará al Instituto de Segunda Enseñanza del Arzobispo Gelmírez. Y ya desde 1956 hasta la actualidad ocupa los locales cedidos por la antigua Caja de Ahorros y Monte de la Piedad, en la calle de Casas Reales.

⁵⁴⁰ BUSC. GUTIÉRREZ DE LA PEÑA y TOSTADO, F. Ms. 673. *Catálogo de libros que existen en la Biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago* (índice manuscrito), Santiago de Compostela (1897).

recomponer la literatura artística de las bibliotecas conventuales compostelanas. Se trata de una serie de legajos que forman parte del archivo de la RSEAPS, fechados en 1835. Desde ese año, con motivo de la exclaustración y de la apropiación del Estado de todos los bienes de los recintos abandonados, en una maniobra muy hábil, los miembros de la recién establecida RSEAPS solicitan a la Jefatura Superior Política de la Coruña y a la Reina Isabel II hacer una revisión, un análisis, un inventario de todos aquellos objetos pertenecientes a los viejos conventos, con el interés particular de recoger todos aquellos que pudieran servirles para la formación de los alumnos de su escuela de artes y oficios. Su concesión se otorga en 1838⁵⁴¹. Así también lo recoge Ofelia Rey Castelao:

“Los libros expropiados tenían un destino fijado por ley —real decreto de 9 de marzo de 1836—: los de San Martín Pinario y todos los que la universidad reclamase, pasarían a la biblioteca universitaria y los demás se llevarían a la biblioteca provincial que se proyectaba en Coruña. Pero antes de que se realizara el traslado a la nueva capital provincial, y una vez constatado el enorme gasto de hacerlo, el 23 de agosto de 1836 la SEAP dirigió a la Jefatura Superior Política de la Coruña y al Gobierno de Isabel II, la solicitud “de los libros útiles entresacados de los extinguidos conventos [...] convencida de la utilidad de establecer una pequeña librería de obras elementales a disposición, en horas proporcionadas, de los Artesanos alumnos de las diferentes Cátedras de enseñanza recientemente establecidas en esta ciudad o que en lo sucesivo puedan aumentarse”. En la petición se especifica el número de libros que la comisión marcara para separar de las bibliotecas conventuales, es decir, “los útiles a las Ciencias y a las Artes”, acompañando el escrito con los inventarios de las cinco librerías”⁵⁴².

El 20 de agosto de 1835 se había puesto en marcha todo un dispositivo de profesionales elegidos por el gobernador civil de La Coruña, con el fin de hacer un recopilatorio de los bienes⁵⁴³. Se trataba de una comisión constituida por cinco expertos de la RSEAPS que fueron haciendo un recuento exhaustivo de bienes, indicando solo aquellos que podían ser de gran utilidad para el cometido de la citada institución. El proceso —aunque largo— fue constante, de tal manera que el 19 de octubre la Comisión ya estaba dando parte de los bienes inventariados en el convento de Santo Domingo; el 6 de noviembre se presentan los presupuestos de costes para el traslado de todos los bienes contenidos en los 20 conventos desamortizados de la provincia; que se querían centralizar en la Biblioteca

⁵⁴¹ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 22 (1835). “Expediente sobre bibliotecas e Ynventario de los libros recogidos por la Sociedad”. Y también: GARCÍA y CARRO (2011, 268).

⁵⁴² REY CASTELAO (2006, 159). Ofelia Rey Castelao señala en la nota a pie nº 6 que toda esta información la recoge en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, atado 47-4/2, relativa a los objetos de los conventos suprimidos de la provincia de la Coruña. En mi caso, toda la documentación extraída procede de los fondos que generosamente me dejó contrastar la directiva de la RSEAPS. Por ello, quiero agradecer a su presidente don Juan B. de la Salle Barreiro Pérez y al responsable del archivo, don Javier Brage Vilela, toda su ayuda e interés por el desarrollo de mi trabajo. Sin duda, a día de hoy ese lema “socorrer enseñando” sigue estando presente en el espíritu de esta institución.

⁵⁴³ La secuencia de todo este proceso se recoge en un índice sobre el expediente. ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

Provincial de La Coruña⁵⁴⁴; el 14 de noviembre se presenta el recuento de bienes de San Lorenzo de Trasouto; y el 14 de diciembre se presenta el recuento de bienes del resto de conventos compostelanos: Conxo, San Francisco y San Agustín. Según se señala en este índice, el 23 de enero también se remiten las listas del monasterio de San Martín; mientras que el 16 de marzo todavía se está discutiendo sobre el lugar a donde se han de trasladar los fondos de la Biblioteca de San Martín⁵⁴⁵. En este mismo sumario, a día 6 de noviembre de 1835⁵⁴⁶, se indica que para el traslado de los 30.000 volúmenes inventariados de los conventos, que debían de ser llevados a la biblioteca provincial de La Coruña, son necesarios 65.400 reales, por lo cual emiten las siguientes observaciones:

“Habiéndose concedido una parte del convento de San Martín de esta ciudad para reunir y depositar en el, por ahora los libros y demás efectos que se vayan recogiendo de los de la misma y sus inmediaciones, es de sentir la Comisión, que si el Señor Gobernador Civil de la Provincia lo tuviese por conveniente, podrían resistir Depositados aquí en el local insinuado todos los que se recogiesen en este Pueblo y parte meridional de dicha provincia, y reunir y transportar solo a la Coruña los pertenecientes a la misma y a su parte norte. Aceptada esta medida resultaría una economía considerable en el indicado presupuesto y se evitaría el deterioro que van a sufrir aquellos objetos en el transporte”⁵⁴⁷.

Finalmente la RSEAPS consiguió salvaguardar parte de esos bienes patrimoniales compostelanos. Dentro de estos objetos, los principales fueron los libros. Sin quererlo, lo que además se estaba facilitando a través de estos inventarios fue el que en la actualidad se puedan precisar los títulos de los libros de artes que pertenecían a cada uno de los conventos. Se trata de una especie de fichas en las que se da parte de la cantidad de volúmenes que había en cada una de las bibliotecas conventuales. Aunque son miles de volúmenes, solo se recogen los títulos de aquellos que podían interesar al estudio de las artes y la ciencia. De esta manera, a través de estos índices el historiador del arte —en ausencia de los catálogos oficiales de cada convento— puede hacer, al menos, una composición más o menos ajustada de los fondos de estos conventos⁵⁴⁸. Estos inventarios recogen

⁵⁴⁴ REY CASTELAO (2006, 159).

⁵⁴⁵ Aunque, como ya se vio con anterioridad, por Real Decreto de 9 de marzo de 1836, los de San Martín Pinario y los que reclamara la Universidad, pasarían a ser propiedad suya. *Vid.* nota a pie nº 534 del presente capítulo (p. 313).

⁵⁴⁶ Aparece reflejado en el índice de documentos. Sobre esto *vid.* nota a pie nº 532 del presente capítulo (p. 313).

⁵⁴⁷ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

⁵⁴⁸ No sabemos cuál fue la razón por la que estos catálogos de los conventos se perdieron. En el caso de San Martín Pinario tenemos la suerte de contar con varios de distintas fechas, pero en el de los otros conventos no sucede lo mismo. Podría suceder que tales catálogos o índices no hubieran existido nunca, pero resulta muy extraño creer que, dentro de esa vida ordenada conventual, los frailes no tuvieran un control sobre sus pertenencias. Es más, puedo decir que en el caso de la librería del convento de San Francisco —cuyo inventario de bienes desamortizados aparece recogido en los fondos del ARSEAPS— existe un catálogo conservado en su archivo que demuestra cómo era frecuente que cada convento tuviera su registro de libros. Sobre esto último *vid.* nota a pie nº 480 del presente capítulo (p. 303).

por escrito las pertenencias de varios conventos de la ciudad hacia 1835. Se trata de los de San Lorenzo (perteneciente a la Orden franciscana), San Francisco, San Agustín, Santo Domingo y la Merced de Conxo⁵⁴⁹. Según la orden de 1820, los libros de San Martín Pinario debían de pasar directamente al fondo de la Universidad. Pero resulta sumamente extraño que determinados libros de artes, como el propio *Cours d'Architecture* de Blondel —que se sabe que también formó parte de la biblioteca benedictina, según se recoge en el catálogo del Padre Negueruela, hacia 1790— aparezca incluido en el catálogo de 1897 de la biblioteca de la RSEAPS. De ser así, según lo convenido, este libro debería de figurar en el catálogo de la BUSC. Lamentablemente, al igual que sucedió con el de Borromini —y de la misma manera que aconteció con un ejemplar de *Las Excelencias* de Andrade— en la actualidad también está en paradero desconocido. A propósito de Andrade, la diferencia fundamental de esta obra con la de Blondel es que sabemos que ese libro estaba presente a mediados del siglo XX, pues así se recoge en el catálogo de Bustamante, incluyéndose una imagen del mismo con ex libris de la RSEAPS⁵⁵⁰. Con gran probabilidad se podría afirmar que ese ejemplar —hoy desaparecido— es el que debía de proceder del convento de San Francisco, del que se tiene conocimiento gracias a ese listado de obras de la Comisión de 1835; o incluso del de San Martín Pinario. En su catálogo de 1790 se recoge un ejemplar del artista gallego, que no aparecía en el estudiado por Fernández Gasalla, de 1730. Si se tomara como cierta la hipótesis de que los fondos artísticos de este monasterio también fueron absorbidos por la RSEAPS; y si se tiene en cuenta que el ejemplar del convento de San Francisco —del que habla Atanasio López⁵⁵¹— no coincide en su descripción con el catalogado por Bustamante podría afirmarse, casi con totalidad, que ese ejemplar con ex libris de la RSEAPS era el recogido en el catálogo de San Martín Pinario, del año 1790. Cada vez parece cobrar más fuerza la idea de que, al menos los fondos artísticos de San Martín Pinario fueron —al igual que sucedió con los otros conventos— recogidos por la RSEAPS. De hecho, esta teoría se avala con otra obra, *Las dos reglas de la Perspectiva* de Vignola, que ya se expuso cómo fue comprada por Fray Gabriel de Casas; pero que como demuestra su signatura actual, procede del fondo de la RSEAPS.

Volviendo al catálogo de Bustamante y Urrutia, resulta de sumo interés porque refleja los movimientos que la Biblioteca Literaria tuvo en el transcurso de unos 150 años, desde el catálogo

⁵⁴⁹ Sobre estos dos últimos, Pérez Bustamante afirma que sus fondos pasaron a depender de la Biblioteca Literaria. BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, VII). Creo que, al menos, en el caso de los libros de artes la cuestión no es así, sino que estos fueron absorbidos por la RSEAPS. Como ejemplo, el tratado sobre construcción de bóvedas de Juan de Torija, que hoy forma parte de los fondos de la BUSC, pero que presenta el ex libris de pertenencia a la librería de Santo Domingo, y también a la de la RSEAPS.

⁵⁵⁰ Resulta muy interesante la observación que hace Bustamante tras la descripción del volumen de Andrade, hoy desaparecido, pero que en su tiempo se conservaba en la Biblioteca de la Universidad. Dice así: “Este ejemplar es distinto al reseñado por el P. Atanasio al nº 94, que califica de obra rarísima. El ejemplar de la Biblioteca de Palacio, de Madrid, del que publicó el Sr. Sánchez Cantón una amplia descripción en las Fuentes para la Historia del Arte Español (...) parece igual al reseñado por el P. Atanasio”. BUSTAMANTE Y URRUTIA (1952, 263).

⁵⁵¹ Al respecto *vid.* nota a pie nº 508 del presente capítulo (p. 309).

realizado por Patiño. A propósito de este último, en la fecha en la que se realiza, la RSEAPS todavía no se había constituido oficialmente; de la misma manera que en los conventos todavía se hacía vida religiosa. Por tanto, el catálogo de Patiño refleja por temáticas, los contenidos de la Biblioteca Literaria, a la que por aquel entonces ya se habían incorporado los fondos del colegio de la Compañía de Jesús. Desde 1946 Bustamante ofrece una nueva visión, organizada y en edición impresa, donde recoge todas las obras del Fondo Antiguo, según su año de publicación, incluyendo en el volumen de impresos del siglo XVII (años 1670-1699) un apéndice con los: “incorporados recientemente a esta biblioteca, los libros del fondo antiguo de la Popular, procedentes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago”⁵⁵². Por desgracia, en este compendio ya no se recogen ni el *Cours d’Architecture* de Blondel; ni el estudio sobre San Ivo de Borromini.

En cualquier caso —por unas vías o por otras— todo parece indicar que los fondos antiguos en materia de literatura artística procedentes de los grandes recintos conventuales, acabaron —de un modo o de otro— siendo recogidos por la Biblioteca de la Universidad de Santiago. En este proceso podemos evidenciar la pérdida de importantes obras de la literatura artística, que pudieron servir de ayuda a muchos artistas de época. Pero también es una pérdida desde el punto de vista patrimonial. Podemos decir que han estado presentes en algún momento de la historia en Compostela, pero no podemos determinar cuál fue su destino.

Las investigaciones realizadas hasta el momento revelan que la riqueza en libros de literatura artística fue más amplia de lo que se había pensado y demostrado hasta el momento. De hecho, no es sino en las librerías de los grandes monasterios y conventos donde —gracias a determinados documentos que se han conservado y que han podido ser consultados— se localizan importantes libros de los que hasta este momento se desconocía su presencia. El incremento de estas bibliotecas se produce fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y de ellos se tiene conocimiento —como ya se ha dicho en algunas ocasiones— gracias a los últimos inventarios que se realizaron en alguna de estas librerías, anteriores al proceso de la Desamortización; mientras que en otras ocasiones son los propios índices realizados por la Comisión para la Amortización los que han servido de base para componer esta historia de la literatura artística compostelana. Finalmente, se ha podido localizar otro indicio que justifica la procedencia de los libros: los ex libris o marcas de propiedad que se mantienen en algunos de los libros más antiguos que todavía hoy se conservan en

⁵⁵² BUSTAMANTE Y URRUTIA, (1952, tomo II, 329). Sobre este punto es importante señalar que los fondos de la biblioteca de la RSEAPS sufrieron varios traslados. El 22 de diciembre de 1916, por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se manda incorporar estos libros bajo el nombre de “Sección Popular” a la Universidad de Santiago, aunque sin cambiar su sede, que estaba en el colegio de San Clemente. A finales de 1949 se trasladan a locales propiedad de la Universidad, aunque la titularidad sigue siendo de la RSEAPS. A pesar de que en 1955 una Orden Ministerial disponía la creación de una Biblioteca Pública en la que se incluirían los fondos de la “Sección Popular”, que se instaló durante algún tiempo en los bajos del edificio de las Caja de Ahorros de la Plaza Salvador Parga, donde actualmente se encuentra la sede de la RSEAPS; finalmente en 1964 se vuelcan de nuevo en el Depósito de la Universidad, donde actualmente se custodian formando parte del Fondo Histórico. GARCÍA y CARRO (2011, 269).

la BXUS⁵⁵³. Entre todas estas bibliotecas —especialmente en las de los artistas, desde la segunda mitad del siglo XVII— los títulos solían ser los mismos. Un hecho constatable es que la mayor parte de los libros que consultaban eran traducciones al castellano, lo que puede ser una consecuencia derivada del desconocimiento de otros idiomas. De ahí que también entre los listados de las obras aparezcan las más populares, generalmente aquellas de autores italianos que tuvieron una traducción al castellano⁵⁵⁴. Autores clásicos como Vitruvio fueron constantes en las estanterías de muchos de ellos —en algunos casos incluso con varias ediciones en distintos idiomas— aunque la más habitual fue la de Urrea de 1582. Precisamente como las primeras traducciones al castellano datan de las últimas décadas del siglo XVI resulta habitual comprobar cómo algunos de nuestros artistas más destacados del siglo XVI —es el caso de Juan Bautista Celma— cuentan con ejemplares en latín o en francés. Esta situación variará ya en el siglo XVII, momento en que las bibliotecas comienzan a incrementar el número de volúmenes, con traducciones en castellano y con la incorporación de obras novedosas escritas por algunos de los arquitectos españoles más destacados. A lo largo del siglo XVIII los títulos se seguirán repitiendo y en algunas ocasiones se localizan obras poco frecuentes en la tradición gallega pero que demuestran cómo, de alguna manera, la influencia europea entra en Compostela, sobre todo, gracias a la labor artística generada al amparo de las obras del monasterio de San Martín Pinario. Precisamente por ser esta la biblioteca más grande en Compostela⁵⁵⁵, se partirá de una serie de índices conservados en la BUSC. Todos ellos procedentes del siglo XVIII; ninguno de ellos anterior a esta centuria. Aunque el primero de los inventarios conocidos data de 1705, por el escaso número de volúmenes con los que contaba, y por la ausencia de obras de interés para este estudio, resulta más interesante detenerse en el análisis del ya estudiado por Fernández

⁵⁵³ De esta manera se han localizado referencias de libros procedentes de las bibliotecas de Santo Domingo de Bonaval, San Francisco de Santiago; y de otras instituciones como la propia Universidad Literaria o Real Universidad de Santiago; así como otras tantas que fueron concesiones de determinados artistas y destacadas personalidades vinculadas al mundo de las artes, de la arquitectura y de la ingeniería. En algunos casos, los libros que pertenecieron a artistas —a la muerte de estos— fueron cedidos a las bibliotecas de determinados conventos que, debido al vínculo personal que unía a ambas partes, pasaban a ser los propietarios de estos libros, tal y como se manifiesta en los testamentos de algunos de los más destacados arquitectos. Sucedió con Simón de Monasterio que, a su muerte en 1624, cede sus libros al colegio de la Compañía de Monforte de Lemos, donde trabajó durante un tiempo. Al respecto *vid.* FERNÁNDEZ LEIRÓS (1945); y GOY DIZ (1996a, 161). Cuarenta años más tarde Francisco de Antas Franco, maestro titular de las obras de la catedral de Santiago, muere sin dejar hecho testamento. Lo que sí se conserva de él es el inventario *post mortem* de sus bienes. FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 331); AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s- 2255. Camiño de Marín, Andrés, (1664), fol. 70. En este caso, lo habitual era que sus pertenencias pasaran a formar parte del Estado y, por esta razón, poco después el cabildo catedralicio —para quien Dantas había trabajado— adquirió la biblioteca del artista, que contaba con un total de 75 volúmenes para sus fondos. GOY DIZ (1996a, 161-162) y FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 736). Situaciones como las anteriores se encuentran también en los casos de Domingo de Andrade, quien cedió al colegio de la Compañía de Jesús de Santiago su biblioteca; o en Simón Rodríguez que legó sus libros al convento de San Francisco, como ya se dijo con anterioridad. Lo mismo que sucedió con la biblioteca de Felipe de Castro, que tras su muerte pasó a engrosar los fondos de la biblioteca de la Universidad Literaria.

⁵⁵⁴ FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 744).

⁵⁵⁵ REY CASTELAO (1999, 45). Sucede esto hasta que la Real Universidad de Santiago recibe los fondos del colegio de los Jesuitas.

Gasalla, que data de 1730⁵⁵⁶. El segundo, con un incremento notable de volúmenes, y con una serie de modificaciones es el datado entre 179- y 18-- sobre el que recientemente se realizó una pequeña introducción a la cuestión⁵⁵⁷. Se trata de un inventario no desconocido porque a él ya hizo alusión en alguna ocasión Rey Castelao⁵⁵⁸, pero del que todavía no se había hecho un estudio exhaustivo sobre los contenidos en materia de literatura artística. En este caso se trataba de dos grandes tomos conservados en el Fondo Histórico de la BUSC, que contienen los títulos de los libros que la biblioteca de San Martín Pinario tenía en estas fechas, pocas décadas antes de que el monasterio fuera desamortizado. Redactados por el Padre José Negueruela —bibliotecario en aquellos momentos— se conservan en la actualidad con las signatures de Ms. 593 y Ms. 583, a pesar de que existió algún intento inicial que se vio frustrado durante la invasión francesa, cuyas tropas ocuparon los recintos más importantes de la ciudad a finales de aquel siglo⁵⁵⁹. El orden alfabético que se sigue se rige en función del apellido del autor. De esta manera el primero de los dos volúmenes (Ms. 593) contiene los títulos de los autores cuyos apellidos van de la 'A' a la 'F'. En el segundo (Ms. 583), los apellidos comprenden de la 'F' a la 'Z'. Como ya estudió Rey Castelao, en estos índices se recogen alrededor de unos 13.498 volúmenes en el año 1805⁵⁶⁰, que contienen todo tipo de materias haciendo de ella, probablemente, la biblioteca más rica de la ciudad⁵⁶¹. La importancia de estos índices —y su análisis desde la perspectiva de las artes— consiste no solo en comprender que se trata de la última relación de libros de la biblioteca que elaboraron los monjes; sino que también demuestra cómo respecto a los catálogos de 1705, 1730 y 1777 se incrementa el número de obras de literatura artística⁵⁶²; y, en ocasiones, se apuntan interesantes anotaciones sobre la procedencia de

⁵⁵⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004b, 195). Como señala el investigador, el incremento de volúmenes que experimentó la biblioteca fue muy notable, pasando de los 2478 volúmenes en 1705, a los 6000 en 1730; y de esta cantidad a unas 13.000 entradas aproximadas a finales del siglo XVIII y principios del siglo XVIII.

⁵⁵⁷ CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

⁵⁵⁸ REY CASTELAO (1999, 46).

⁵⁵⁹ Estos libros también se custodian actualmente en el Fondo Histórico de la BUSC y aunque están incompletos, en esencia, repiten los mismos títulos que los definitivos. Al respecto *vid.* PARDO GÓMEZ (1998). Son los manuscritos que se conservan en buen estado, bajo las signatures Ms. 586, que refleja entradas hasta la letra M. Y también Ms. 582, en el que faltan algunos títulos que se recogen en los Ms. 583 y Ms. 593.

⁵⁶⁰ REY CASTELAO (2006, 158). Ella contabilizó un total de 13498 volúmenes.

⁵⁶¹ A pesar de que la biblioteca universitaria había aumentado sus fondos con la incorporación de la de los Jesuitas, tras su expulsión en 1767.

⁵⁶² Desconozco por qué extraña razón desde el catálogo de 1730 el número de libros sobre artes se incrementó de tal manera, conteniendo entre otras, importantísimas obras de la tratadística francesa de las que probablemente no se conocía su existencia en Compostela, como se analizará más adelante. Resulta extraño que en un periodo de tiempo en que las obras arquitectónicas de San Martín estaban finalizadas en su mayor parte (se puede decir que las obras desde la década de 1740 se centraron en los cierres exteriores del monasterio e intervenciones en la escalera de la iglesia, esto ya hacia 1770), se hayan incorporado nuevos libros que en algunos casos ya resultaban algo retardatarios. Rey Castelao apuntó en su momento una posible razón que podría haber tenido que ver con la incorporación de los miembros de la orden benedictina procedentes de Saint Germain des Prés que, tras la Revolución Francesa, tuvieron que abandonar las celdas. En este traslado es posible que se incorporasen algunos libros procedentes de aquella abadía francesa. REY CASTELAO (1999, 46). Otra posible opción es que su procedencia tuviera otro origen —quizás cesiones de artistas que trabajaron allí— aunque en su mayor parte estos eran los propios frailes legos, a la cabeza de los cuales estuvo Fray Gabriel de Casas. Estos libros pudieron conservarse dentro de las celdas de los frailes que, una vez muertos, pasaban a formar parte de la biblioteca. Una última opción —aunque quizás bastante improbable— pudiera ser que el catálogo de 1730 no contuviera todos los fondos que en realidad existían en aquel momento.

alguno de estos libros, lo que resulta de gran interés; así como simples notas que sin aportar el título entero de la obra, dan la pista para saber de qué libro se trataba. No obstante, resulta bastante significativo el hecho de que en el inventario de libros de la biblioteca del monasterio, que se realizó en 1843, el número de volúmenes se reduce a unos 10.185⁵⁶³, lo que hace levantar sospechas sobre lo que pudo haber sucedido con esos casi 3.500 libros que faltan desde el último de los índices de inicios del siglo XIX.

En cualquier caso, para valorar la importancia que los libros de arquitectura tuvieron en el panorama artístico compostelano⁵⁶⁴, es necesario hacer en un estudio de aquellos de los que se tiene conocimiento que formaron parte de las bibliotecas de artistas o determinadas personalidades vinculadas al mundo de las humanidades, es decir, con un nivel cultural elevado. A Juan Bautista Celma, Francisco Dantas Franco o Simón de Monasterio⁵⁶⁵, los siguen Diego de Romay y Domingo de Andrade en la segunda mitad del siglo XVII; dejando el paso a lo largo del siglo XVIII a Fernando de Casas, José de Seixas, Simón Rodríguez, Clemente Fernández Sarela o Lucas Ferro Caaveiro, entre otros. Una mención aparte merecen aquellos artistas que por ser profesos en órdenes regulares participaron activamente en la construcción de los nuevos recintos y, por ello, podrían haber tenido en sus manos determinados libros que permiten enlazar con las bibliotecas conventuales de la ciudad, ya que probablemente gracias a la actividad de estos frailes legos se puede entender la presencia de determinados libros en estas bibliotecas, en las que predominantemente figuraban los de carácter teológico⁵⁶⁶. Junto a las de San Francisco, Santo Domingo, Santa María de Conxo, San Agustín, en las que se han localizado ejemplares de un extraordinario valor; la de San Martín Pinario se convierte en la gran protagonista. En primer lugar por su volumen; y en segundo lugar porque, a diferencia de lo que sucede con las anteriores, hasta el momento se podría decir que es la única de la que se conservan los índices de época. Todo parece indicar que en el caso de las otras comunidades religiosas estos importantes documentos han desaparecido por las diversas

⁵⁶³ AHUS. Fondo Universitario. Serie Histórica. Leg. 535. “Ynventario de las obras de la Biblioteca del Monasterio de S. Martín, que por la amortización pasaron a la Biblioteca Universitaria de Santiago= esta formado por los comisionados nombrados al efecto por el Rector y Claustro de esta Universidad”.

⁵⁶⁴ A pesar de que en esta investigación he localizado libros que atañen a todo tipo de artes, por razones de ajuste a la temática de la investigación, intentaré ceñirme en la medida de lo posible a todos aquellos libros que, de algún modo, aborden temas de la arquitectura.

⁵⁶⁵ A pesar de no haber trabajado en el núcleo compostelano, trataremos la figura de Simón de Monasterio por la gran relevancia que tuvo su biblioteca en Galicia.

⁵⁶⁶ FERNANDEZ GASALLA (2004, 196). Creemos que, al igual que señala Leopoldo Fernández Gasalla, el considerable incremento de estos libros de arquitectura en la librería de San Martín, se puede entender una vez que las obras del recinto han sido finalizadas. Resulta bastante lógico pensar que determinadas obras, ciertamente retardatarias a finales del siglo XVIII, aparezcan por primera vez en estos catálogos de finales de la centuria. En buena medida es comprensible que estos libros de instrucciones sobre arquitectura estuvieran en la celda de un fraile arquitecto que comprendía la materia y sabía aplicarla a la obra; de aquella persona que estudiaba todos los días cómo poder elevar una nueva estructura para completar la obra del monasterio de San Martín. No tendría sentido que estos libros fueran de uso común a todos los monjes, ya que no todos podían comprender estas materias. Ahora bien, una vez finalizadas las obras —y muertos quienes las hicieron— cabe pensar que lo más lógico es que esos libros fueran absorbidos por la librería y, de esta manera, aumentados sus fondos en lo que a esta materia se refiere.

vicisitudes acaecidas a tenor de la expulsión y desalojo de los recintos conventuales en el siglo XIX⁵⁶⁷. Por ello, en estos casos las búsquedas deben de hacerse al amparo de otros importantes testimonios documentales que se han conseguido recuperar. Para el caso de San Martín Pinario se tendrán en cuenta, fundamentalmente, los catálogos de 1730 y 179-/18--⁵⁶⁸. El análisis de estos libros y su presencia en Santiago es lo que permite hacernos entender hasta qué punto sus lecciones sobre arquitectura, en general, y sobre escalera, en particular —complementando esta información escrita con una serie de imágenes— han podido influir sobre los modos de construir en Compostela. La temática de estos libros abarca cuestiones ya analizadas en puntos anteriores y en muchas ocasiones —especialmente a lo largo del siglo XVIII— cada vez es más frecuente observar como las bibliotecas incrementan sus fondos con libros que abordan cuestiones tan concretas como la arquitectura militar⁵⁶⁹. En último lugar cabe poner de manifiesto que, con la extinción de la actividad de estos recintos a lo largo del siglo XIX, muchas de sus pertenencias se perdieron, desaparecieron o, en algunos casos muy concretos, se conservaron gracias al interés que destacadas instituciones de la ciudad manifestaron hacia su conservación, de manera que en la actualidad se podría decir que estos libros de nuestro interés, en su mayor parte, se conservan en la biblioteca universitaria⁵⁷⁰, la cual también cuenta con su propio fondo de libros de artes.

Ni que decir tiene que la obra recuperada a lo largo del siglo XV de Marco Vitruvio Polión, *Los Diez Libros de la Arquitectura*, fue una constante en las bibliotecas no solo compostelanas sino gallegas y, en general, de todo buen artista que tuviera su propia biblioteca. Fueron muchas las ediciones que sobre este libro se hicieron, incluyendo numerosas traducciones en distintas lenguas. Como la traducción al castellano —la realizada por Miguel Urrea y publicada en Alcalá de Henares— no vio la luz hasta 1582, lo más habitual es que nuestros primeros artistas emplearan o bien la latina o bien la toscana e incluso, en ocasiones, tuvieran varias en distintos idiomas. Sucedió así con Juan Bautista Celma⁵⁷¹, de quien se sabe que tuvo una edición en latín, aunque se desconoce si esta fue la de Fray Giocondo de Verona⁵⁷² o la que contiene los comentarios de Guillaume Philander⁵⁷³. Lo que sí se puede precisar es que esta última edición fue la que se localizó en varios de

⁵⁶⁷ Salvo, como ya se dijo con anterioridad, un índice que se conserva en el APFS, del año 1761.

⁵⁶⁸ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 633-653). CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

⁵⁶⁹ Esto quizá se deba entender al amparo de la llegada de los ingenieros militares franceses que participan en la construcción del nuevo proyecto para la ciudad de Ferrol, convertida en Arsenal Militar. Al respecto *vid.* VIGO TRASANCOS (1983, 205-223); VIGO TRASANCOS (1984); y VIGO TRASANCOS (1987, 669-680).

⁵⁷⁰ Recuérdese como esta cuestión ya se abordó en páginas precedentes. Y también fue señalada por FERNÁNDEZ GASALLA (2004, 734).

⁵⁷¹ Juan Bautista Celma (1535-1608) es uno de esos artistas pintores que cedió su legado bibliográfico a su yerno Juan Dávila, también artista escultor. Tuvo una biblioteca notable para la época en la que vivió. Al respecto *vid.* BASANTA CAMPOS (2000) y GOY DIZ (1996a, 163).

⁵⁷² VITRUVIO POLIÓN (1511).

⁵⁷³ VITRUVIO POLIÓN (1543). Este libro fue reeditado en muchos otros países europeos. Al respecto *vid.* SHLOSSER (1976, 226).

los índices de la librería de San Martín Pinario (1705/1730 y 179-)⁵⁷⁴. En el inventario de libros de Juan Bautista de Celma también se ha hallado un segundo ejemplar en italiano que se corresponde al comentado por Danielle Barbaro⁵⁷⁵, una publicación veneciana que tuvo varias ediciones y que fue habitual en las bibliotecas gallegas pues Simón de Monasterio también contó con un ejemplar y en la librería de San Francisco de Santiago también se manejó esta edición⁵⁷⁶. Del mismo modo, el índice de San Martín Pinario de 1730 refleja un Vitruvio de Barbaro que, en principio, no aparece claramente reseñado en el de 179-⁵⁷⁷. Que Simón de Monasterio ha podido ser uno de los primeros artistas en Galicia que tuvo la traducción del Vitruvio al castellano es cuestión que hasta el momento parece evidente. No obstante, desde el siglo XVII esta edición fue la más empleada. Diego de Romay, Fernando de Casas y José de Seixas hicieron uso de ella, de la misma manera que también estuvo presente en las librerías de Santo Domingo de Bonaval⁵⁷⁸ y San Martín Pinario⁵⁷⁹. Se supone que un arquitecto de la talla de Domingo de Andrade debería haber tenido una, pero la ausencia de un inventario de su biblioteca impide saberlo con certeza. Taín Guzmán indica que Andrade tuvo una biblioteca en la que predominarían fundamentalmente libros de teología y arquitectura. Sin embargo señala que:

“Unas semanas antes de fallecer, la donó al Colegio de los jesuitas de Santiago, sin hacerse escritura ni un inventario de la misma porque «no se apreciaron al tiempo que los entregó». Allí estuvieron los libros hasta la expulsión de la Orden de España y la confiscación de sus bienes en 1767 por Carlos III, pasando entonces a engrosar los fondos de la Biblioteca de la Universidad»⁵⁸⁰.

⁵⁷⁴ En el Ms. 583 dice así: “*Vitruvius, M. Polion. De architectura: lib. X [tachado] X. addit. Guil. [tachado] Gulielmi Philandri Castilionis: annotat. Ad Franc. Valesium una cum lib. 2^a. Ser Julii Frontini: et [tachado] cum Dialogo Nicolai Cusani: et cum ind. Graele et Lat. Argenterati 1550?*”. Por ello, se deduce que se pueda tratar de esta edición de Philandro. A pesar de que la fecha no coincide exactamente con la de sus ediciones, puede tratarse de una errata.

⁵⁷⁵ Existen varios años de edición para esta obra. En la BUSC se conserva la editada por Francesco Marcolini en Venecia, en el año de 1551. VITRUVIO POLIÓN (1551). Pero también existen otras como la de 1556 o la de 1584.

⁵⁷⁶ Este dato se puede contrastar a través del índice de bienes del que se hizo recuento con motivo de la Desamortización. La Comisión para la Amortización recogió en el listado de bienes bibliográficos del convento esta obra de Vitruvio, la edición de 1556. En una apuesta arriesgada podría pensarse que si Simón Rodríguez o algún otro artista que trabajar en el taller de San Francisco legaron sus bienes al convento, esta obra podría formar parte de su biblioteca.

⁵⁷⁷ En el catálogo de 179- se habla de tres ejemplares de Vitruvio. El primero era el de Philandro. En segundo lugar hace alusión a “*Alter sine edit. 1 t.*”. ¿Acaso podría ser la edición de Barbaro?

⁵⁷⁸ De hecho, este volumen que se conserva en la BUSC conserva el ex libris del convento. Este dato también se puede contrastar a partir de los índices de bienes de conventos desamortizados.

⁵⁷⁹ Esta edición en castellano se recoge en los índices de 1730 y 179-.

⁵⁸⁰ TAÍN GUZMÁN (1998a, 41). También señala que no se conservan todos los libros que fueron posesión del arquitecto, reconociéndose unos cuantos por la firma del autor. Además, en la nota a pie nº 253, indica que también han aparecido libros de Andrade, reconocibles por su ex libris, en la biblioteca privada de Bouza Brey. En cuanto a la relación de libros procedentes del colegio de los Jesuitas que pasaron a engrosar el fondo de la biblioteca de la Real Universidad, recoge Varela Orol como a finales del siglo XVIII: “*desfáise en 1796 de cerca de 1.000 volumes, e a inicios do ano seguinte aínda tiña máis de 250 que non conseguira colocar (edicións dos Emblemata de Alciato, unha edición da prosa de Bembo, as Arquitectura de Alberti, Vitrubio ou Vignola, algún clásicos como Ovidio ou Cicerón, obras de Feijoo, Mañer e Sarmiento, ou 35 volumes da Historia Ecclesiastica de Baronio). Nos anos seguintes continuouse a vender e permutar libros, constando por exemplo que así se fixo en 1805. Seguramente entre eles estaban os restos finais das bibliotecas da Compañía, e seguramente*

No sucedió lo mismo con la obra de Leon Battista Alberti. Aunque la trascendencia de este teórico del renacimiento italiano —*revival* del clasicismo vitruviano— no fue tan fuerte como la del propio Vitruvio, en España pronto tiene su traducción al castellano por Francisco Lozano. Sucede esto en el mismo año 1582, en Madrid. Se sabe que Simón de Monasterio también debió de ser uno de los pioneros en introducir la obra de Alberti en Galicia. Sin embargo, según ya indicó Goy Diz: “quizá se trate de alguno de los breves escritos que el arquitecto dedicó a las artes plásticas como *Della Pictura libri tres* o *De Statua*, en los que plantea que para la formación integral del arquitecto es necesario el conocimiento de las técnicas del dibujo, de la pintura, el volumen”⁵⁸¹. De ser así no se trataría exactamente de su *Re Aedificatoria*. Sí se podría hablar de esta en el caso de Diego de Romay, de Fernando de Casas y de manera excepcional en la librería de San Martín Pinario, no sabiendo exactamente desde qué momento, ya que figura en aquel último índice redactado en el tránsito del siglo XVIII al XIX⁵⁸², no siendo así en el de 1730.

Siguiendo el orden de favoritos, nuevamente sobresale un italiano: Sebastiano Serlio. La complejidad de esta figura —en lo relativo al número de obras y ediciones que se produjeron— es grande. En ocasiones hasta resulta complicado precisar con claridad las ediciones que nuestros artistas manejaron. Juan Bautista Celma poseía una edición de París de 1547, que sin duda debía de ser la del *Libro Quinto* traducida al francés por Jean Cousin⁵⁸³. Por su parte, Simón de Monasterio parece ser que manejó una edición de 1545⁵⁸⁴. En 1552 aparece la traducción al castellano del *Tercer y Cuarto Libro*⁵⁸⁵. Esta nueva traducción realizada por Francisco Villalpando se hace en Toledo, curiosamente treinta años antes de las de Vitruvio y Alberti, lo que pone de manifiesto hasta qué punto debió de interesar la obra en España. En estos libros lo que se trataban eran las antigüedades de Roma así como el estudio de los órdenes arquitectónicos. Simón de Monasterio también complementó su biblioteca con estos libros. La de San Martín Pinario también lo tuvo en

tamén fondos duplicados de doazóns”. VARELA OROL (2005, 312). Este hecho justifica que se haya perdido alguno de estos valiosos libros de arquitectura, algunos de ellos probablemente pertenecientes a Domingo de Andrade.

⁵⁸¹ GOY DIZ (1996a, 163).

⁵⁸² La anotación dice de la manera siguiente: “*Sus 10 libros de Architectura* [esto está añadido] *vid. Lozano fran.co* [debían de tener esta edición]”. Leopoldo Fernández Gasalla ya había apuntado lo extraño que resultaba no localizar la obra de este artista en esta librería. Lo justificó en relación a que la única traducción al castellano de esta obra se produjo en el siglo XVI. FERNANDEZ GASALLA (2004, 740).

⁵⁸³ SERLIO (1547). Este libro era el que trataba sobre los templos antiguos. En 1547 Serlio se encontraba trabajando en la corte francesa. Allí da comienzo a su Sexto Libro en el que presenta un estudio sobre casas. Poco después vendrán los libros VII y VIII, estudios sobre palacios y campamentos militares de la Antigüedad. Grandes capacidades demostró tener Serlio porque en el medio de estas obras intercala su *Libro Extraordinario*, obra de gran trascendencia conocida por presentar una amplia galería de modelos de portadas.

⁵⁸⁴ SERLIO (1545). Esta edición, también francesa, de Iehan Cousin es la que se custodia en la BUSC bajo la sign. 19824 con ex libris de la Real Universidad. En realidad a esta edición hay que añadir a los libros III, IV, V y VI. Los dos primeros en la veneciana de Francesco Marcolini; el quinto en la de Iehan Martin (1547); y el último resulta ser la ya citada traducción manuscrita al castellano firmada por Joseph de la Sierra.

⁵⁸⁵ SERLIO (1552).

sus estanterías, junto con otras obras como la del *Libro Extraordinario*, tal y como señaló Fernández Gasalla, en su primera edición de Lyon⁵⁸⁶; así como la veneciana de 1537 de Francesco Marcolini⁵⁸⁷. Por otro lado, también es posible localizar otra de las ediciones que se hicieron en castellano, que data de 1573, que fue la empleada por Diego de Romay y que también tenía la biblioteca de San Francisco⁵⁸⁸, aunque aquí también parece que se manejaron otras que según describe el inventario de bienes de 1836 estaban muy mal tratadas. En el índice de Santo Domingo de Bonaval también figura la obra de Serlio, traducida en Toledo, pero en el año 1563⁵⁸⁹. A partir del inventario de bienes de Fernando de Casas se sabe que Serlio formó parte de su biblioteca⁵⁹⁰. A pesar de que no se puede precisar cuál de sus varias obras fue, sí llama la atención que fuera una edición en italiano. Y, por su parte, Domingo de Andrade también se hizo con un ejemplar en castellano⁵⁹¹. Mucho más interesante es una traducción manuscrita del *Libro Extraordinario* (o Libro VI) que se encuentra en uno de los dos compendios de los libros de Serlio de la BUSC. Este libro presenta la peculiaridad de ser traducido al castellano por Joseph Sierra, que se define como maestro de obras y que podría tratarse de un ejemplo único⁵⁹² en el panorama nacional pues, hasta el momento, todo parecía indicar que la única obra de Serlio traducida al castellano era la de Francisco Villalpando sobre el *Tercer y Cuarto Libro*.

A pesar de que a lo largo del siglo XVII surgieron traducciones parciales⁵⁹³, la primera completa de *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* de Andrea Palladio al castellano no tuvo lugar hasta 1797, en una fecha realmente tardía. Con todo, alguno de nuestros artistas gallegos consiguió hacerse con alguno de sus ejemplares en italiano. Entre los pocos autores que se reconocen en la biblioteca de Francisco de Dantas⁵⁹⁴, sobresale la de Palladio, a pesar de que su relación de bienes no menciona cuál de las varias ediciones fue con la que trabajó. No sucede así con Simón de Monasterio que, como ya estudió Goy Diz, nuevamente contaba con dos de las ediciones del arquitecto, una en italiano y otra en romance. Esta última es objeto de controversia, dado que por el tiempo en el que vivió el artista solo se podría hablar de dos: o bien alguna de las traducciones de Francisco de Praves o, como en su momento sugirió Goy Diz⁵⁹⁵, que de alguna manera existiera un posible vínculo entre

⁵⁸⁶ SERLIO (1551). Y también FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 638).

⁵⁸⁷ SERLIO (1537). En el catálogo de 179- esta misma obra aparece datada en 1740.

⁵⁸⁸ SERLIO (1573).

⁵⁸⁹ Sin duda, se debió de tratar de la segunda edición que se hizo de este libro. SERLIO (1563).

⁵⁹⁰ FOLGAR (1982, 542).

⁵⁹¹ Según Taín Guzmán este libro de Serlio es el único del que se tiene constancia que perteneció a Andrade. TAÍN GUZMÁN (1998a, 43).

⁵⁹² Al menos hasta el momento no tengo conocimiento de otra obra de similares características.

⁵⁹³ Por ejemplo, los libros Primero y Tercero fueron traducidos por Francisco de Praves hacia 1625. Al respecto *vid.* nota a pie nº 450 del presente capítulo (p.297).

⁵⁹⁴ FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 331).

⁵⁹⁵ GOY DIZ (1998a, 187).

Simón de Monasterio y Juan del Ribero Rada (1540-1600)⁵⁹⁶, de quien se tiene conocimiento que realizó una copia manuscrita del tratado⁵⁹⁷. La hipotética relación que ambos arquitectos mantuvieron pudiera ser determinante en la posesión de esta obra en castellano⁵⁹⁸ por parte de Simón de Monasterio. Con total certeza, Diego de Romay manejó —como se desprende de su inventario *post mortem*— el *Libro Primero* en su traducción de Francisco de Praves, aquel que trataba de los órdenes arquitectónicos, y también una edición en italiano⁵⁹⁹. En el caso de Domingo de Andrade no existen pistas que confirmen la posesión de esta obra. Aunque cabría esperar una respuesta afirmativa por la trascendencia que tuvo esta obra entre los arquitectos, más complicado resulta determinar si entre las varias que poseía Fernando de Casas estaba la de Palladio. En su inventario de bienes no aparece recogida claramente, como sí sucede con otros autores. De hecho, en él se incluye: “otro libro de ordenanzas pequeño” y “otro pequeño de dibujos” para el que todavía no se tiene una identificación. Quizás el primero de ellos pueda responder a la obra de Juan de Torija, que fue bastante habitual en las bibliotecas, desde su primera edición en 1661⁶⁰⁰. Sobre la segunda obra se ha apuntado la posibilidad de que sea la de Palladio. Sin embargo, más podría parecer —por su descripción— que se trataba de un libro de estampas, en vez de la obra de un autor tan destacado y conocido como lo era este veneciano. Los catálogos de San Martín Pinario presentan dos ediciones distintas. En el de 1730 se registra la de Venencia de Domenico Franceschi (1570), mientras que el índice de finales del siglo XVIII recoge una edición de 1581, es decir, la editada en la misma ciudad once años después por Bartolomeo Carampello⁶⁰¹ que, según Wiebenson, fue promovida por los hijos de Palladio quienes, a su muerte, incluyeron sobre la obra inicial un quinto libro que también había escrito su padre⁶⁰². Finalmente, existe un último ejemplar del que se tiene conocimiento en el área compostelana: se trata de la edición completa de 1797, que formó parte de la biblioteca de la Real Universidad⁶⁰³ Y que recoge Patiño en su catálogo.

Jacopo Barozzi da Vignola fue uno de los grandes arquitectos cuya obra escrita tuvo una presencia indudablemente destacada en las bibliotecas. Lo hizo a través de dos obras. A pesar de que la más popular fue su *Regole delli cinque ordini d'architettura*, con la que una vez más se hacía un repaso de

⁵⁹⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 739).

⁵⁹⁷ El citado manuscrito se conserva en la BNE y aparece fechado en 15 de diciembre de 1578. Al respecto *vid.* RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1986, 140). Y sobre este manuscrito *vid.* PALLADIO (2003).

⁵⁹⁸ Como en su momento ya se demostró, Juan del Ribero Rada fue uno de los arquitectos, discípulo de Gil de Hontañón, que manifestó un mayor interés por consolidar su biblioteca. *Vid.* RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1986, 121).

⁵⁹⁹ FERNÁNDEZ GASALLA (2004b, 181).

⁶⁰⁰ TORIJA (1661a). Hubo más ediciones entre las que destacan la de 1664, 1728 y 1754.

⁶⁰¹ El gran número de ediciones que sobre esta obra se produjeron en espacios de tiempo muy cortos y por distintos editores, es una clara muestra de la trascendencia, importancia y valor que se le concedió a Palladio.

⁶⁰² PALLADIO (1581). Dora Wiebenson afirmaba que esta edición no se llegó a publicar pero, sin embargo, vemos como sí existió, al menos, una edición que coincide con el mismo año. WIEBENSON (1988, 81).

⁶⁰³ En la actualidad permanece en el Fondo Histórico de la BUSC, bajo la signatura INC 1723.

la teoría vitruviana; existe una segunda obra *Le Due Regole de la Prospettiva* que será decisiva para la comprensión de la configuración de algún conjunto de escaleras compostelano. Se sabe que la primera de las obras, en su edición castellana de 1593, formó parte de las bibliotecas de Juan Bautista Celma y de Simón de Monasterio, quien también contaba con una italiana que o bien era la romana de 1562; o la veneciana de 1570⁶⁰⁴. La edición de 1593 se registra también en el índice de 1730 de la biblioteca de San Martín Pinario, junto con la parisina de 1665⁶⁰⁵. Las referencias coinciden con las que se presentan en el inventario de 179-, aunque en este caso se trata de una edición de 1747⁶⁰⁶. Además este último índice revela nuevas ediciones que no se recogían en el de 1730. Se trata de una edición de 1651, traducida por Patrizio Caxesi⁶⁰⁷, y de otro ejemplar: “más moderno y magnífico”. Finalmente, se incluye una edición romana de 1602⁶⁰⁸. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, a la edición en castellano de 1593 continuaron otras como la de 1619, que formó parte de la biblioteca de Diego de Romay⁶⁰⁹; y también la de 1630. Como en el inventario de Fernando de Casas se dice que de Vignola tenía: “uno grande y otro pequeño”, posiblemente escrito en castellano, nada hace determinar que haya sido cualquiera de las ediciones mencionadas, pudiendo ser incluso la de 1722⁶¹⁰, aunque resultaría extraño pensar que el arquitecto compostelano se hiciera en una época tan tardía con esta obra, pues por aquel entonces rondaría los cincuenta años y su carrera ya estaba en auge desde que, tras la muerte de Andrade en 1712, pasó a ocupar el cargo de Maestro de Obras de la Catedral. Sí que se puede afirmar con criterio que la edición de 1722 fue la que llegó a la biblioteca de San Francisco. Como no podía haber sido de otro modo, a Domingo de Andrade no fue ajena esta obra e incluso este mismo —a juzgar por alguna de sus obras realizadas más destacadas— debió de conocer de manera muy directa la segunda de las obras escritas de Vignola, pese a que no se pueda precisar con exactitud que formara parte de su biblioteca.

En este caso se trata de un libro que aborda cuestiones de perspectiva para aplicarlas a la Arquitectura. *Le Due Regole* es una pieza fundamental en las bibliotecas de nuestros artistas. Simón de Monasterio es el primero del que se tiene noticias hasta el momento. Al igual que sucedió con Domingo de Andrade, Fernando de Casas también debió de contar con esta obra, que seguramente coincidiera con la segunda de las obras que se enumeran en su inventario y de las que no se ofrece más

⁶⁰⁴ Nuevamente se observa como Simón de Monasterio —por algún motivo desconocido— gustaba de poseer una misma obra en dos idiomas, un hecho que llama especialmente la atención, aunque lo más probable es que esto responda a una cuestión de lógica. Como las primeras ediciones eran en italiano él las compraría y cuando se traducían al castellano, compraba estas otras. Lo que lleva a pensar que o bien dominaba el italiano, o simplemente las compraba para estudiar los dibujos y proporciones.

⁶⁰⁵ VIGNOLA (1665).

⁶⁰⁶ Debe de ser la que editó Jacques Chereau. VIGNOLA (1747).

⁶⁰⁷ VIGNOLA (1651).

⁶⁰⁸ A pesar de que en el catálogo parece señalarse la fecha de 1802, posiblemente hubiera una confusión y, en realidad, se trate de la edición de 1602.

⁶⁰⁹ FERNÁNDEZ GASALLA (2004b, 182).

⁶¹⁰ VIGNOLA (1722).

pistas que su autoría. Mucho más interesante resulta la figura de Fray Gabriel de Casas, fraile lego arquitecto del monasterio de San Martín Pinario, coetáneo a la labor artística de Domingo de Andrade. Los datos que poco a poco se van juntado refuerzan la teoría de que este arquitecto debió de tener una formación ciertamente elevada⁶¹¹, que le permitió tener un acceso directo a libros para, de esta manera, hacerse con ciertas obras de la literatura artística que debieron de influir de alguna manera en su forma de entender una arquitectura barroca que apuntaba a una línea clasicista muy moderada, aunque no por ello carente de una grandilocuencia constructiva y perfección en sus resultados. No cabe duda de que —a la vista de los resultados de sus obras— la influencia de los manieristas italianos está muy presente en su manera de entender la arquitectura. Por ello, no es extraño pensar que pudiera haber conocido las obras escritas —con sus correspondientes dibujos— de estos italianos. Los inventarios de la biblioteca de San Martín que se conservan son posteriores a la muerte de Fray Gabriel y, sin embargo, revelan una riqueza en literatura artística difícilmente superable por cualquier otra biblioteca gallega. ¿Pudo tener que ver en su configuración la mano y los criterios de Fray Gabriel de Casas? Es decir, de alguna manera cuando Fray Gabriel ocupa el puesto de maestro de obras del monasterio —tras la muerte de Fray Tomás Alonso— fomentó la incorporación de los grandes libros de artes a la librería que luego fueron los que quedaron descritos en el catálogo de 1730; una opción sería que pudieran haber existido previamente, como adquisiciones del monasterio o de los arquitectos que en él trabajaron con anterioridad. No resulta fácil dar una respuesta a esta pregunta pero, con gran certeza, determinados testimonios que todavía hoy se conservan gracias a la intervención de la biblioteca de la Real Universidad, no dejan duda acerca de la pertenencia de algunos libros. Uno de ellos es esta obra de Vignola. Los índices de la librería del monasterio de San Martín de 1730 y 179- reflejan su presencia. La actual biblioteca de la Universidad de Santiago conserva un ejemplar de extraordinario valor⁶¹², procedente del fondo de la RSEAPS, en cuya contraportada aparece una anotación digna de ser analizada: “costoando este libro de perspectiva un Doblon. Fray Gabriel de Casas [Firma]”. Información de incalculable valor

⁶¹¹ Mucho se ha hablado sobre el desaparecido tratado de arquitectura que escribió, y que efectivamente aparece recogido en un inventario del monasterio de 1777. FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 733) y CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71). La pista la dio PÉREZ DE URBEL (1967, 308), en una obra que parte de un manuscrito del siglo XVIII que lleva por título “Varones memorables de la Congregación de San Benito en España llamada de Valladolid”, y que no aparece firmado. Como el propio autor indica, el manuscrito se lo facilitó el por entonces Director del Museo de Bellas Artes de Pontevedra, D. José Filgueira Valverde. Dentro de esta recopilación de profesos en la Orden Benedictina se conceden unas líneas a Fray Gabriel de Casas: “*natural de Villamañán, en el reino de León, tomó el hábito de fraile lego con el oficio de bordador en San Martín, de Santiago, a 29 de diciembre de 1674. Dedicose después sin otros maestros que los libros de arquitectura, en la cual hizo muchos progresos, y dejó manuscritos varios Tratados en un tomo en folio, que se conserva en la librería de dicho Monasterio. Murió en su patria, en 27 de septiembre de 1709, y fue sepultado en el monasterio de San Claudio, de León*”. Si se tiene en cuenta que este manuscrito se fecha a finales del siglo XVIII se explica perfectamente que aparezca recogido en el Ms. 592 de la BUSC, que recoge un índice de libros de la biblioteca de San Martín de 1777, en donde al fol. 17 se recoge a Fray Gabriel de Casas como autor de una obra. Sin embargo, en el transcurso de dos décadas se supone que esta obra debió de sufrir algún accidente ya que esta no aparece recogida en el catálogo de 179-. Hemos de pensar, por tanto, que su desaparición se pudo producir cuando el monasterio aun estaba habitado por los monjes benedictinos.

⁶¹² Se trata de la edición de 1583.

porque, además de indicar su propiedad, se puede concluir que al ser la edición de 1588 es con gran probabilidad la que se recoge en el catálogo del Padre Negueruela de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Y mucho más allá de todo esto podría dar a entender que, a diferencia de lo que se venía pensando tradicionalmente, no todos los libros procedentes de la librería de San Martín pasarían por Real Orden a la Biblioteca de la Real Universidad; sino que posiblemente como sucedió con otros conventos compostelanos, aquellos que por su contenido en artes podían beneficiar a la labor de la RSEAPS debieron de ser absorbidos por esta, a pesar de que no exista —o al menos hasta el momento no se haya logrado localizar— un documento que confirme dicha actuación⁶¹³. Pero qué mejor documento que un libro que sabemos que perteneció a un fraile benedictino de San Martín Pinario; que estaba presente en la última relación de libros del monasterio conocida antes de la Desamortización; y en la que se conserva el ex libris de la RSEAPS, sociedad que se hace oficial de manera definitiva hacia 1833 y que en sus primeros momentos ocupa lugar en los bajos del mismo monasterio de San Martín. A la vista de este hecho concreto —y de otros que se analizarán con posterioridad— se puede entender esta intervención de la citada institución.

Siguiendo con el orden de libros que circularon en las bibliotecas compostelanas, no es de extrañar que uno de los primeros teóricos españoles fuera habitual en sus estanterías. Juan de Arfe y Villafañe, que seguía la tradición de su familia como maestros orfebres, escribió dos obras de las cuales, por su importancia para la arquitectura, se hará mención a la principal. Una obra que nuevamente lleva a cuestión de las proporciones: *De varia Commensuracion para la Escultura y la Arquitectura*⁶¹⁴. La primera edición de 1585, fue la que manejó Juan Bautista Celma y también Simón de Monasterio. La librería de San Martín Pinario en 1730 también tenía esta edición aunque hacia 179- desaparece, recogiendo una edición nueva: la de 1675⁶¹⁵. Fernando de Casas también mostró interés por esta obra, aunque se desconoce la edición que manejó. Sorprendente resulta el hallazgo de un ejemplar fechado en 1786 en el convento de los frailes Mercedarios de Conxo⁶¹⁶. La labor constructiva de este recinto desde mediados del siglo XVII —a la que seguirá una segunda fase que no se llegó a concluir en el siglo XVIII— y en la cual intervendrán muchos de los grandes arquitectos del momento, poco influyó en el incremento de su librería. Tras la expulsión de los frailes y su asilo en el convento de San Juan de Poio (Pontevedra), posiblemente estos pudieran llevarse parte de estos fondos. No obstante, la misma suerte que el resto de conventos corrió este

⁶¹³ Esto explicaría por qué se pasó de 13.498 libros, que eran los inventariados en el catálogo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, a los 10.000 catalogados en 1843.

⁶¹⁴ ARFE Y VILLAFANE (1585).

⁶¹⁵ ARFE Y VILLAFANE (1675).

⁶¹⁶ No hemos logrado localizar la referencia de esta edición. Quizá se pueda tratar de la de 1736, cuarta edición impresa por Pedro Enguera.

otro y, por ello, la Comisión encargada para el recuento de bienes intervino en este recinto y, de hecho, gracias a sus inventarios⁶¹⁷, sabemos que son pocas las piezas de valor procedentes de este lugar que pueden ser de interés para el presente estudio.

La obra de Domenico Fontana aun pervive en la BUSC⁶¹⁸. Aunque en este caso probablemente se trate del ejemplar que adquirió la propia Universidad, como así lo demuestra el catálogo de Patiño⁶¹⁹. No obstante, sabemos que en la biblioteca de San Martín Pinario había un ejemplar, a pesar de que es bastante probable que se perdiera. Así aparece reflejado en el catálogo de 1730; mientras que en el de 179- el Padre Negueruela anota que esta obra entró en el monasterio por mediación de Fray Gabriel de Casas⁶²⁰, con que una vez más se reafirma la posibilidad de una biblioteca promovida, en gran parte, por este arquitecto.

Pero nuestros artistas también manejaron otras obras del siglo XVI menos habituales, aunque no por ello dejan de tener un interés menor. De esta manera se localizan obras tan interesantes como la de Jehan Cousin de 1560, presente en la biblioteca de Celma, lo que demuestra sus inquietudes hacia cuestiones relacionadas con la perspectiva⁶²¹. Esta idea se refuerza también por el hecho de que entre sus obras se incluye la edición de Daniel Bárbaro, editada por primera vez tan solo ocho años después de la de Cousin⁶²². Este libro que también se localizaba en la biblioteca de San Martín Pinario. En 1730 el librero del monasterio incluye la obra de Martín Esteban⁶²³, ejemplar que también aparecía en la relación de bienes de Francisco de Dantas.

El siglo XVII fue decisivo en la configuración de la escalera, en un proceso paralelo a la producción de nuevos libros de arquitectura. De alguna manera, una nueva concepción en la forma de enseñar arquitectura influye en la comprensión de cómo valorar y construir una escalera.

Ni duda cabe que —como ya se explicó en capítulos anteriores— el nuevo concepto de escalera y su estudio es una labor que en gran medida depende de la tratadística francesa, unido al academicismo promovido por François Blondel y su escuela. A ellos se debe la regularización y el orden de criterios

⁶¹⁷ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

⁶¹⁸ FONTANA (1590). Este precioso libro se conserva actualmente en el Fondo Histórico bajo la sign. 19937(1).

⁶¹⁹ BUSC. PATIÑO, J. M. Ms. 588. *Catálogo general de la Biblioteca Pública de la Real Universidad Literaria de Santiago*. (182-?).

⁶²⁰ Lo dice de la siguiente manera: “*Fontana, domingo. Natural de Milan sobre el lago de como celebre arquitecto de roma y de napoles y con especialidad del papa Sixto V por cuiu eleccion u mandato se m y erigio el famoso obelisco de Roma, sobre lo qual describio el modo e invento... La descripcion es italiana, y la edicion de Roma de 1590. Lo compro nuestro architecto Casas por 60 reales*”.

⁶²¹ COUSIN (1560).

⁶²² BARBARO (1568).

⁶²³ ESTEBAN (1615).

—en estrecha relación con los postulados vitruvianos— del concepto escalera. Se conoce, a través del catálogo de Patiño de 1820 que la biblioteca de la Real Universidad contaba con un ejemplar de François Blondel. Sin embargo, esta era su obra editada en 1688 en la que abordaba el tema sobre cómo fortificar plazas⁶²⁴; y que todavía se puede consultar en la BUSC. De hecho, hasta hace poco tiempo, se desconocía que la obra más importante de este arquitecto-ingeniero *Cours d'Architecture* hubiera llegado a tierras gallegas. Sin embargo, en el reciente estudio que se hizo sobre los fondos de literatura artística en la librería de San Martín⁶²⁵, recoge la obra del francés a través de la siguiente cita: “Blondel. Fran.co. arquitecto. Sus obras en frances por Dupuin[?]”. No se sabe en qué momento ni de qué manera se introdujo en el monasterio, de la misma manera que no se sabe cuál fue su destino. Pero sí que se puede seguir ahondando un poco más en la cuestión porque en el catálogo de libros de la RSEAPS de 1897 se recoge la misma obra⁶²⁶, ¿acaso se podría estar ante una situación similar a la de Fray Gabriel de Casas y *Le Due Regole de Vignola*? Aunque la idea no resulta ilógica del todo, la cuestión no deja de ser simplemente otra de las preguntas a las que resulta francamente complicado dar una respuesta pero que, en cualquier caso, manifiestan que esta obra circuló en Compostela, a pesar de que en la actualidad haya desaparecido y, por lo que se sabe, no aparezca recogida en el catálogo de Bustamante, en el que se incluyen las incorporaciones de la Biblioteca de la RSEAPS⁶²⁷.

En el contexto español del siglo XVII, Fray Lorenzo de San Nicolás fue el gran tratadista de la época con su *Arte y Uso de la Arquitectura*, de la cual existieron varias ediciones y una segunda parte. Se podría decir que extraño es el caso de artista de la época que no haya contado con uno de estos ejemplares. La primera edición del año 1633 fue a la que tuvo acceso Joseph de Seixas, quien completó la obra con el segundo volumen de 1665. Otras ediciones fueron las que manejó Fernando de Casas, probablemente la de 1639 y la de 1664 —según ya señaló Folgar de la Calle—. Esta última edición es la que recoge Fernández Gasalla en el índice de San Martín Pinario, de 1730. La segunda parte también contaba con una edición de 1663 que formaba parte de los fondos del convento de San Agustín. En cuanto a la que se tituló *Segunda impresión de la Primera Parte de Arte y Uso de la Arquitectura*, del año 1667, debió de ser la más habitual ya que se ha registrado en

⁶²⁴ BLONDEL (1688). Resulta muy significativa la anotación que incorpora Patiño sobre esta obra. Dice así: “*dicese que Luis 14 no quiere que se publicase esta obra del sabio Blondel mientras no se concluian las fortificaciones echas segun su método*”. BUSC. PATIÑO, J. M. Ms. 588. *Catálogo general de la Biblioteca Pública de la Real Universidad Literaria de Santiago*. (182-?).

⁶²⁵ CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

⁶²⁶ BUSC. GUTIÉRREZ DE LA PEÑA y TOSTADO, F. Ms. 673. *Catálogo de libros que existen en la Biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago* (índice manuscrito), Santiago de Compostela (1897).

⁶²⁷ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1952, 329).

artistas como Diego de Romay⁶²⁸; así como también aparece recogida en los dos catálogos de San Martín Pinario. En la de San Francisco figuran cuatro ejemplares del año 1667, que en el índice se interpretan como correspondientes a la segunda parte, porque también se señala el primer volumen, del cual no se especifica fecha. La segunda parte, de 1663, también la tuvo Lucas Ferro Caaveiro y, en la actualidad, es la que se conserva en la BUSC⁶²⁹. Por último, el inventario de bienes de Santo Domingo de Bonaval confirma que estos contaron con una edición que, según se indica, data de 1726⁶³⁰; aunque casi con total certeza este dato sea erróneo pues no se conoce edición de este año. Lo más probable es que se haya tratado de un error en la lectura pues en 1736 se publica una nueva edición que, en realidad, es la que se debió manejar en el convento y de la que concretamente podría haber hecho uso Fray Manuel de los Mártires, fraile lego de la Orden y autor de algunas de las obras más destacadas del tardobarroco compostelano⁶³¹.

En el barroco compostelano la influencia de las arquitecturas efímeras —y en general de cualquier estampa o grabado— era fundamental para llevar a la práctica arquitectónica. En 1671 se produce en Sevilla un hecho muy concreto: las fiestas en honor a la canonización de San Fernando. Estas fiestas tienen una respuesta gráfica: la obra de Fernando de la Torre Farfán⁶³², en la que aparecían ilustradas muchas de esas arquitecturas que se dispusieron en la catedral de Sevilla y que sirvieron de base —como ya se puso de manifiesto en numerosas ocasiones— a Domingo de Andrade; y muy especialmente a Fernando de Casas y Novoa. De hecho, no es de extrañar que uno de estos ejemplares le haya pertenecido; de la misma manera que la biblioteca de San Martín también contó con otro de ellos, ya que a fin de cuentas el retablo que Casas diseñó para su iglesia no deja de ser más que el reflejo fiel de esos dibujos.

Existe una obra en las bibliotecas de Diego de Romay y Fernando de Casas que trata sobre la construcción del templo de San Francisco en la ciudad de Lima, escrita por Suárez de Figueroa en 1675, con grabados de Fray Pedro Nolasco⁶³³, y que constituyó un referente clave en el hacer de

⁶²⁸ Según manifestó Fernández Gasalla esta obra se conserva en la BUSC. Se sabe que perteneció a este maestro de obras por el soneto laudatorio que se incorpora y que alaba la figura de Romay. FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 354, nota a pie nº57).

⁶²⁹ Este dato también fue aportado por Leopoldo Fernández Gasalla, aunque él indica que la obra perteneció a su hijo Miguel. Sin embargo, tras contrastarlo personalmente, puedo indicar que la firma es la correspondiente a su padre, con la sign. 23.589.

⁶³⁰ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

⁶³¹ Este dato se puede contrastar perfectamente por los dos volúmenes conservados en la BUSC, que pertenecen al fondo de la RSEAPS. El primer volumen [sign. 1097] presenta la firma de Fray Manuel de los Mártires. El segundo [sign. 1098] perteneció a D. Bugallo. Ambas partes son de 1736.

⁶³² TORRE FARFÁN (1671).

⁶³³ SUÁREZ DE FIGUEROA (1675).

Fernando de Casas, como se refleja en sus obras de San Salvador de Lourenzana; y en la misma fachada de la catedral de Santiago⁶³⁴.

La obra de Juan de Caramuel, *Arquitectura Civil Recta y Oblicua*, fue fundamental en la manera de entender la arquitectura oblicua. Por tanto, la importancia que tiene esta obra para la construcción de escaleras ocupa también un papel destacado. Sin embargo, tan solo Fernando de Casas y la biblioteca de San Martín (solo en el catálogo de 1730) recogen esta obra en su edición de 1678. En la actualidad la BUSC conserva un ejemplar con tres volúmenes de esta edición⁶³⁵.

En 1695 sale de la imprenta de Antonio Frayz la obra de Domingo de Andrade⁶³⁶. La importancia de la obra es muy especial por tratarse del único de los libros que aborda la disciplina de la arquitectura y el papel del arquitecto, redactado por un maestro de obras gallego. Si bien es cierto que la obra no tuvo la trascendencia de otras como la de San Nicolás, la razón podría estribar en que más que tratarse de un estudio técnico de la disciplina, se trataba de un ensayo, de una serie de reflexiones y disertaciones que llevaban a enmarcar la profesión como algo digno de ser valorado. También es cierto que en la actualidad son muy pocas las copias que se conservan⁶³⁷. Tras la revisión de varias bibliotecas se ha podido averiguar que además del ejemplar que debía de poseer el propio Domingo de Andrade, la biblioteca de San Martín Pinario y la de San Francisco también la tuvieron en sus estanterías. El índice de 179- lo refleja de la siguiente manera:

“Andrade. D. Domingo. Mtro de obras de la Sta. appca. Yglesia de Santiago. Excelencias, Antigüedad y Novleza de la Arquitectura con un elegio del P. Manuel Pereyra. Monge del Monastº de S. Martin de Santiago, y al fin una lista de los AA que han escrito de Arquitectura con un Ms. Sobre la misma materia y varias recetas. Santiago 1695”.

En su momento, la biblioteca de la Universidad contó con un ejemplar que podría haber sido el de San Martín Pinario. Aunque también haya podido ser el procedente de los fondos de la RSEAPS. De hecho, en el catálogo de la Biblioteca Universitaria, realizado por Bustamante y Urrutia, figura la portada de ese ejemplar, hoy desaparecido, de las *Excelencias* de Andrade. En él se puede apreciar el ex libris de la Real Sociedad⁶³⁸. Esta obra —que poco tiempo debió de permanecer en la biblioteca, establecida por aquel entonces en el edificio de la Universidad (actual Facultad de Xeografía e Historia)— si se tiene en cuenta que alguno de los fondos de San Martín Pinario podría haber

⁶³⁴ FOLGAR DE LA CALLE (1982, 540-541). GARCÍA IGLESIAS (1993, 111). REGA CASTRO (2012, 292).

⁶³⁵ Desconozco si se trata de la de San Martín Pinario o si por el contrario procede de otra colección.

⁶³⁶ ANDRADE (1695).

⁶³⁷ Sobre las copias conservadas ya se habló con anterioridad. *Vid.* BONET CORREA (1984, 421); TAÍN GUZMÁN (1993a, 29); y FERNÁNDEZ GASALLA (2008a, 326).

⁶³⁸ BUSTAMANTE Y URRUTIA (1952, 262).

pasado a formar parte de la RSEAPS, bien podría haber sido la que recoge Bustamante; pero también podría haber sido la procedente de San Francisco⁶³⁹. Sin embargo, ya se dijo con antelación como las anotaciones de Fray Atanasio López esclarecen los hechos. Gracias a su estudio sobre las imprentas en Galicia en donde describía un ejemplar que, como señaló Bustamante: “es distinto” al que se conservaba en la Biblioteca de la Universidad; y más bien parecido al ejemplar conservado en la Biblioteca del Palacio Real, sobre el que ya habló Sánchez Cantón y sobre el que ya se dijo conservaba ex libris de Clemente Antonio Fernández Sarela⁶⁴⁰. De ser así, el ejemplar de San Martín Pinario nuevamente sería el que en su momento albergó la biblioteca de la Universidad formando parte, eso sí, del fondo de la RSEAPS.

El *Tratado de Ordenanzas* de Juan de Torija⁶⁴¹ estuvo presente en las bibliotecas de San Martín y de Joseph de Seijas. Este tratado fue retomado y ampliado por Teodoro Ardemans⁶⁴² dando lugar a una nueva obra, la cual quedaba registrada en el índice de 1730 en su edición de 1719. Este tipo de obras debió de tener una trascendencia ciertamente relevante en un momento en el que Compostela estaba experimentando una modificación sobre su estructura medieval, con la creación de nuevas calles y plazas que nunca lograrán modificar su viejo trazado para construir uno nuevo sino que, lejos de ello, lo que se buscará será emplear ese discurso para enmascararlo y construir nuevos puntos de vista, perspectivas nuevas y sorprendentes para el viandante y, en definitiva, sobreponer los recursos del barroco a los ya existentes, de la misma manera que se había hecho en la catedral.

Continuando con la obra de Torija, más interesante fue su *Tratado para todo Género de Bóvedas* que nuevamente se enmarcaba dentro de la tradición del corte de la piedra, de las monteas, que tanta fuerza tuvo en la arquitectura gallega⁶⁴³. Sin embargo, solo se ha podido localizar esta obra formando parte de la librería de Santo Domingo, de manera que en la actualidad se custodia en la BUSC, donde no solo se informa sobre su origen inicial, sino que nuevamente se demuestra como desde ahí se traspasó a la RSEAPS. La importancia de Juan de Torija y esta obra en Compostela debió de ser bastante evidente pues, exceptuando la de Fray Lorenzo de San Nicolás, apenas se

⁶³⁹ ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

⁶⁴⁰ Con una certeza bastante amplia se podría afirmar que en ejemplar de Andrade recogido en el inventario de bienes para la Amortización, del convento de San Francisco se trata de una herencia de Clemente Fernández Sarela. Esto no es de extrañar si entendemos que la huella de esta familia en el convento fue notable. Fueron cofrades de la VOT; en el archivo del convento se conserva un cuaderno manuscrito de su padre; y su hermano Miguel profesó como fraile en 1763. El mismo Clemente está trabajando para la Orden en el peritaje de la iglesia y en la construcción de la nueva puerta de acceso a la ciudad.

⁶⁴¹ TORIJA (1661a).

⁶⁴² ARDEMANS (1719).

⁶⁴³ TORIJA (1661b).

localizan tratados de cantería por los que se pudieran guiar nuestros artistas⁶⁴⁴. De hecho, en el cuaderno manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela gran parte de los excepcionales dibujos que ofrece son réplicas perfectas de estos maestros del corte de la piedra que, de alguna manera, debió de haber conocido. Esto lo presenta —como sucede también con el cuaderno de Juan de Portor y Castro— como un arquitecto con una base en formación de cantería ya que, ante todo, estos comenzaron su carrera al amparo de los talleres de la catedral, dirigidos por los grandes Domingo de Andrade y Fernando de Casas, en momentos tan concretos como el de la construcción de la Nueva Sacristía, actual capilla del Pilar⁶⁴⁵.

En lo referente a ordenanzas para la arquitectura, se localizó en el catálogo de 179- una obra interesante de Claude Perrault, el mismo arquitecto francés que había retomado la obra de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio para hacer una interpretación a la francesa. De hecho, la librería de San Martín Pinario contaba con la edición castellano, tardíamente traducida, de 1761⁶⁴⁶. Esta se registra en el catálogo de 1777⁶⁴⁷, y se mantiene en el siguiente índice.

La obra de Andrea del Pozzo, vuelve a retomar la tradición de los libros de perspectiva. Aunque en la actualidad la BUSC conserva la obra cedida por Augustin de Bentancourt y Molina, ingeniero militar, esta obra debió de ser una cesión posterior al catálogo realizado por Patiño en 1820, ya que en este último la obra no aparece reflejada. En este caso se trata de las ediciones de 1719 para la primera parte, y de 1711 para la segunda⁶⁴⁸. El primer índice conocido de San Martín (1730) recoge las fechas de 1693 y 1700, mientras que el Padre Negueruela indica que la edición existente del segundo volumen es la de 1741.

En un tiempo más o menos coetáneo se puede observar como las teorías de la perspectiva y las del corte de la piedra siguen conviviendo junto a las lecciones de arquitectura. Vicente Tosca retoma la tradición de la estereotomía y en Compostela existe constancia de su obra en la librería del convento de San Agustín con una edición de 1757⁶⁴⁹, tardía si se compara con la de 1707-1715⁶⁵⁰, con la que contaba la biblioteca de San Martín en 1730; o la edición de 1727⁶⁵¹ que se recoge en el catálogo de la última década del siglo XVIII. En cualquier caso, la variedad de ediciones es el fiel reflejo de una

⁶⁴⁴ Hasta el momento no se ha podido demostrar la presencia de obras como la de Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda quien, por otro lado, estuvo trabajando en Santiago. GOY DIZ (1994b, 1297). VIGO TRASANCOS (1996, 103-129).

⁶⁴⁵ TAÍN GUZMÁN (1998a, 139-157).

⁶⁴⁶ PERRAULT (1761).

⁶⁴⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 645).

⁶⁴⁸ Hubo varias ediciones para las dos partes, en latín e italiano. Para la primera, 1693, 1701, 1702, 1717, 1719, 1741, 1758, 1764. Para la segunda 1700, 1723, 1737, 1749.

⁶⁴⁹ TOSCA (1757).

⁶⁵⁰ Esta fue la primera edición de una larga serie de ellas.

⁶⁵¹ Se trata de la segunda edición.

realidad: que esta obra debió de tener una trascendencia fundamental en el ámbito de la arquitectura española.

Siguiendo esta misma línea temática también se localizan en San Martín Pinario dos obras escritas por franceses. Se trata de la obra de Amédée François Frezier⁶⁵² que aparece recogida en ambos catálogos aunque con fechas de edición diferentes pues, mientras el índice de 1730 refleja la correspondiente a 1737-1739⁶⁵³, el inventario de 179- recoge un volumen de 1754. Y junto a esta también se debe incluir la obra de Bullet, del año 1691⁶⁵⁴.

La obra de Philibert de l'Orme no fue muy habitual en las librerías gallegas de época moderna. Sorprende que, pese a la tradición del corte de la piedra en Galicia, apenas se localicen tratados de cantería anteriores al siglo XVII. En el catálogo del Padre Negueruela se registra la siguiente entrada: "Orme. Architecture"⁶⁵⁵. Nuevamente se plantea la duda de si en realidad esta obra ya circuló con anterioridad por el taller del monasterio, o si se trata de una adquisición tardía, que oscilaría entre el año 1730, en el que no se registra la obra, y 1790-1800, momento en el que se realizó el último catálogo de la librería⁶⁵⁶.

En lo relativo a los cursos de arquitectura, tras el presentado por François Blondel, fueron muchos los teóricos-arquitectos que continuaron la senda que dejó marcada. Uno de ellos —quizás el más inmediato— fue Augustin Charles d'Aviler. Sabemos, como en su momento ya indicó Pita Galán⁶⁵⁷, que el convento de Santo Domingo de Bonaval contó con la edición de 1720, la cual se podría haber entendido como el ejemplar que todavía hoy pervive en las estanterías de la BUSC⁶⁵⁸. Sin embargo, los inventarios para la Amortización demuestran que el convento de Santo Domingo, al menos en el momento de la Desamortización, solo contaba con uno de los dos volúmenes de los que constaba esta obra⁶⁵⁹. No sucedía lo mismo en San Martín Pinario. De hecho, el catálogo de 179- —por cierto, el único de los monasterios que contempla la obra de Aviler— no sólo cita la de 1720 con sus dos volúmenes, sino "Ytt. otra edición bella con las adiciones de Mariette" o, lo que es

⁶⁵² FREZIER (1754). Se trata de una edición nueva y corregida.

⁶⁵³ Resulta llamativo que en el catálogo de 1730 aparezca la obra de Frezier, teniendo en cuenta que su primera edición fue la de 1737. FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 645).

⁶⁵⁴ BULLET (1691).

⁶⁵⁵ Con gran probabilidad se refiera a: L'ORME (1567). Podría tratarse de otra edición, como la de 1568, 1576. *Vid.* WIEBENSON (1988, 76).

⁶⁵⁶ Esta obra también se encuentra en la BUSC, y en el catálogo de Patiño no aparece registrada. No presenta ex libris. Es una edición de 1567 pero resulta llamativo que en su interior se observa una resta: 1712 – 1567. Si se entiende 1567 como la fecha de su edición, quizá se podría ver en el 1712 el año en que fue adquirida por alguien. ¿Acaso podría tratarse del ejemplar de San Martín Pinario?

⁶⁵⁷ PITA GALÁN (2011, 230).

⁶⁵⁸ D'AVILER (1720).

⁶⁵⁹ CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

lo mismo, la edición de 1760⁶⁶⁰ que posiblemente sea la conservada hoy en la BUSC. No se puede afirmar lo mismo respecto a la de 1720, pues la biblioteca de la Real Universidad ya contaba con un ejemplar de esta edición. Así se demuestra en el inventario de Patiño, con lo que la idea de que estos libros eran los procedentes de San Martín Pinario quizá se deba desechar, a pesar de no saber cuál fue su destino.

Todo parece apuntar a que, por algún motivo, en la biblioteca de Santo Domingo de Bonaval se coleccionaron algunos de los libros de arquitectura francesa más destacados que en muchos casos no se localizaron más que en esta biblioteca. Ya se vio en el caso de Aviler, pero a este se pueden unir los de Pierre Le Muet y Jean Mariette, que más que de cursos de arquitectura se trataba de recopilatorios de modelos de casas y palacios franceses de época. La obra de Pierre le Muet, del año 1647, antecede a la de Mariette⁶⁶¹. No se sabe qué razones debía de tener la comunidad de Bonaval para comprar este tipo de libros que eran recopilatorios de palacios. Recordemos que en esta casa de los dominicos profesó Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras que participó en alguna de las más bellas intervenciones de la arquitectura compostelana de la segunda mitad del siglo XVIII. Se desconoce hasta qué punto —y de la misma manera que sucedió con Fray Gabriel de Casas— el fraile dominico pudo ser influyente en la adquisición de determinados libros, hasta cierto punto sorprendentes en los gustos compostelanos.

Por su parte Mariette —editor del *Cours* de Aviler y de *Le Petit Marot*— ofreció en su *Architecture Française*⁶⁶² lo que ya era considerada una tradición francesa desde las obras de Jacques Androuet du Cerceau o Le Muet. La obra de Mariette, que constaba de cinco volúmenes, incluía como cuarto volumen una reimpresión de *Le Grand Marot*⁶⁶³. En el quinto volumen en que se hace un estudio de los palacios de Louvre y Versalles actuó también la mano de Jacques François Blondel, sobrino del académico François, recuperando un buen número de planchas que, con posterioridad, incluiría en su libro publicado en 1752 titulado *L'Architecture Française*, el cual parece ser que nunca llegó a conocerse en Compostela. No sucedió lo mismo con su *Discours sur la necesite del etude d'Architecture*⁶⁶⁴. Esta obra —adquisición de la Real Universidad— todavía hoy pervive en las estanterías de la BUSC y en ella Blondel defiende haber sido el creador de los grabados y las planchas para dibujos del quinto volumen de la obra de Mariette. Esta misma, con año de edición 1754⁶⁶⁵, también queda recogida en el último catálogo de San Martín, aunque quizás pudo haber sido un ejemplar diferente al que Patiño refleja en su catálogo de 1820. No obstante, la biblioteca

⁶⁶⁰ D'AVILER (1760). Se trata de una nueva edición aumentada y corregida.

⁶⁶¹ LE MUET (1623).

⁶⁶² MARIETTE (1727).

⁶⁶³ WIEBENSON (1988, 281-282).

⁶⁶⁴ BLONDEL (1754b).

⁶⁶⁵ Esta obra tuvo una segunda edición en 1771.

de Santo Domingo solo tenía uno de los volúmenes de Mariette, fechado en 1760, que probablemente se correspondería con el número cuatro, es decir, con la reimpresión de *Le Grand Marot*. A propósito de esta obra, también se ha registrado su presencia en San Martín. En el catálogo se recoge de la siguiente manera: “Marot, Jean. Es el gravador de la Architectura de Francia y es una colección de diseños”⁶⁶⁶.

Si la obra de Le Muet no fue para nada habitual, tampoco lo fue la del italiano Francesco Borromini, que consistió en el estudio planimétrico de una de sus más bellas obras: la universidad de Sant'Ivo della Sapiencia. Esta obra, de 1720, formó parte de dos bibliotecas conventuales: la de Santo Domingo de Bonaval y la de San Martín Pinario, a pesar de que en este último caso solo aparece en el último de sus inventarios.

No cabe duda de que la biblioteca de San Martín Pinario es la que ha presentado una mayor riqueza e interés en coleccionar libros de literatura artística. De esta manera aparecen títulos que no se habían registrado en otras bibliotecas. Es el caso de Carlo Fontana, que en el catálogo de 1730 aparece con dos fechas de edición: de 1694 y 1696. Esta última desaparece en el último de los índices. Dentro del recopilatorio de edificios, llama la atención la presentación de los palacios genoveses de Rubens. A pesar de que en el catálogo de 1730 se presenta en una edición de 1622⁶⁶⁷; en el del Padre Negueruela se presenta otra de 1755⁶⁶⁸.

La influencia de los Países Bajos se deja ver de nuevo en otra obra poco habitual en la ciudad y que tradicionalmente se viene considerando como una de las más grandes influencias de la decoración del barroco compostelano, por la riqueza formal que se desarrollaba en las estampas y grabados que diseñaba. Se trata de Vredeman de Vries. Bajo el siguiente epígrafe se refiere su obra: “Vredemannus, d. Joan vriessus. Varia architectura forma, antuerp. 1601 con sus figuras o significac... Estampadas”⁶⁶⁹. Parece que esta obra es la que también figuraba en el catálogo de 1730, aunque en este caso Fernández Gasalla la identifica con la obra del mismo autor, editada en 1633 por Ioannis Janssonii en Amsterdam.

Otra de las líneas temáticas vinculadas a la Arquitectura que se registra en la biblioteca de San Martín son los libros que ilustran o recrean monumentos de la Antigüedad de ciudades como Roma. Así se han localizado obras como la de Giacopo Lauro, en sus ediciones de 1637 (catálogo de

⁶⁶⁶ Pienso que se pueda tratar del *Grand Marot* y no del *Petit Marot*, ya que se hace alusión a Francia y no exclusivamente a París. MAROT (1665).

⁶⁶⁷ RUBENS (1622).

⁶⁶⁸ Hasta el momento no he conseguido localizar dicha edición.

⁶⁶⁹ VREDEMAN DE VRIES (1601).

1730) y de 1612 (inventario de 179-)⁶⁷⁰. La de Lucio Fauno, escrita también en latín, es recogida por el Padre Negueruela⁶⁷¹; de la misma manera que también sucede con la de Fulvio⁶⁷², y la de Gamuzzi⁶⁷³. Todas ellas, escritas en tiempos muy paralelos, parecen ser el manifiesto de una tendencia habitual a lo largo del siglo XVI, como deseo de reconstruir la Antigua Roma, una idea muy acorde a los postulados del Renacimiento italiano.

Pero también fue frecuente un tipo de obra que mostraba la realidad de la nueva ciudad como sucedió con la obra de Fellini da Cremona, que se registra en el catálogo de 1730⁶⁷⁴; o en una obra de autor desconocido que se recoge en el catálogo de 179-, bajo el siguiente epígrafe: “Relacion... Della Cita e Republica di Venetia, nella quale sono descritti li principii di sua edificationi, avanzamenti, et cat et cat. Colonia. 1672”⁶⁷⁵. En un punto intermedio entre la descripción de las ciudades del momento y su sistema de defensa se encuentra la obra de Fer de la Nouerre⁶⁷⁶.

La ingeniería militar y su impronta a lo largo del siglo XVIII en Galicia con la llegada de nuevos ingenieros procedentes de Francia para la creación de las nuevas baterías, arsenales militares y puertos también se aprecia en la incorporación de nuevos libros. En realidad, esta tradición ya tenía sus orígenes con anterioridad a esta centuria. A lo largo del siglo XVI los deseos por hacer las ciudades más seguras —a través de la creación de murallas, baluartes defensivos que garantizaran la defensa de los pueblos y ciudades— van a motivar la creación de libros en los que se discurren nuevas y modernas maneras de garantizar este bien social. Uno de los primeros arquitectos en analizar la cuestión es Pietro Cataneo, del cual la biblioteca de San Martín Pinario conservó un ejemplar de su obra, del año 1554⁶⁷⁷. Pocos años después Gabrielle Busca, en 1598⁶⁷⁸, propone una nueva obra en esta misma línea, y que también debió de resultar de gran interés para la librería del recinto. En el siglo XVII no se debe de perder de vista que se están proponiendo nuevos recintos defensivos a ambas orillas del río Miño, en su frontera con Portugal. De esta manera se conocen los proyectos que Domingo de Andrade hizo para Salvaterra de Miño. En paralelo a esta obra —y a otras ya posteriores como las de Tuy o Ferrol— tienen entrada tratados de arquitectura militar. La obra de Belidor fue la que se manejó en la mayor parte de las bibliotecas. Este ingeniero francés escribió varios libros, de los que su *Arquitectura Hidráulica* se convierte en la más conocida. No solo

⁶⁷⁰ LAURO (1612).

⁶⁷¹ FAUNO (1549).

⁶⁷² FULVIO (1588).

⁶⁷³ GAMUCCI (1565).

⁶⁷⁴ FELLINI DA CREMONA (1610).

⁶⁷⁵ *Relatione della citta e republica di Venetia...* (1672).

⁶⁷⁶ FER DE LA NOUERRE (1690).

⁶⁷⁷ La BUSC conserva una edición de 1567, así que no se contempla que pueda ser la misma que la del monasterio de San Martín Pinario. BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946, 378).

⁶⁷⁸ Su primera edición es de 1585. BUSCA (1585).

Santo Domingo de Bonaval⁶⁷⁹ y San Martín Pinario⁶⁸⁰ contaron con la edición de 1737; sino también la Biblioteca Literaria, que contó con varias de sus obras, como se recoge en el catálogo de Patiño⁶⁸¹. Finalmente, de 1729 es su obra *Ciencia de los Ingenieros* que figura también en Santo Domingo⁶⁸² y San Martín⁶⁸³.

Para concluir se puede apreciar que, en realidad, la literatura artística que se manejó en el ámbito compostelano ha sido más amplia de lo que a primera vista se podría pensar. Sorprende que en una ciudad tan pequeña se haya podido generar tal riqueza literaria porque ello implica que los usuarios que hacen uso de los libros, en muchos casos buscarían simplemente las ilustraciones, pero en tantos otros estos dibujos no se podrían comprender sin leer el texto que los acompañaba. Esto permite entender que, en realidad, los arquitectos más prestigiosos debían de poseer una educación especial que los distinguía del resto de colegas menores.

Pero la realidad es que en este proceso artístico los conventos y monasterios tuvieron un papel extraordinario en el impulso de las artes. Sin ellos no se podría entender gran parte de esta situación. Estos recintos —en tanto en cuanto experimentan cambios en sus fábricas— son los impulsores de nuevas modas y promotores de los nuevos conocimientos. A pesar de que por el momento no se ha podido ir más lejos y precisar los años exactos de entrada de estos libros en las librerías se sabe que, de alguna manera, han estado presentes y todo podría apuntar a que se han de vincular a la labor de determinados arquitectos, que harían buen uso de ellos.

Muchas de las más destacadas obras se han perdido, resultando sumamente complicado hacer su seguimiento. Pero la gran parte de ellas, de un modo u otro, se han acabado por volcar a la actual biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, formando parte de su Fondo Histórico.

⁶⁷⁹ BELIDOR (1737-1753). Hoy en la BUSC. Fondo RSE 761.

⁶⁸⁰ Procedentes del mismo fondo (RSE 1598-1599), que constan de dos volúmenes en los que se recogen cuatro partes y que coinciden con la descripción de las del catálogo de San Martín Pinario (179-).

⁶⁸¹ En la actualidad la BUSC recoge un ejemplar de 1729, que pertenece al fondo de la RSEAPS. Por otro lado, sorprende que en el catálogo de 1897 de la RSEAPS, esta edición no aparezca.

⁶⁸² BELIDOR (1729). También conservada en la BUSC. Sign. RSE 1595.

⁶⁸³ En este último también se registran otros títulos como *Le Bombardier François* (1731); *el Nouveaux Cours* (1757) y *Diversas obras de Artillería* (1754), que ya guardan menos relación con el objeto de estudio.

Capítulo 4. La escalera en Santiago de Compostela

4.1. Los orígenes de la escalera en la ciudad

Los orígenes de la escalera en Santiago de Compostela, probablemente estén relacionados con el mismo hecho del descubrimiento de los restos del Apóstol en el siglo IX¹. Al igual que sucede con la historia de la ciudad, poco se puede precisar sobre lo que con anterioridad a esta centuria sucedería en el terreno que hoy ocupa esta importante ciudad histórica². Por ello, los conjuntos de escalera que se abordan en este primer capítulo no tienen que ver tanto con el concepto de monumental, como con el de génesis y desarrollo. Es fundamental entender los prolegómenos de su configuración y comportamiento, pues constituyen la base para el resto de los modelos que se ejecutarán en los siglos posteriores. Son los primeros testimonios de este elemento en la ciudad del Apóstol Santiago y como tal, a él también aparece asociada.

Las escasas fuentes documentales dificultan mucho esta labor³. Resulta complicado localizar testimonios escritos de época que aporten datos sobre este elemento arquitectónico tan concreto⁴. De hecho, las primeras aproximaciones a la aparición de la estructura escalonada son las que se ofrecen a través de estudios arqueológicos decimonónicos que actúan sobre la estructura de la basílica compostelana y sus sucesivas fases evolutivas. Son testimonios muy posteriores y hasta cierto punto condicionados por el paso del tiempo llegando a ser, como en algún caso se ha demostrado, falsos o incorrectos. Al tratarse de un espacio de tiempo tan amplio entre lo que podrían ser las primitivas escaleras de acceso al arca marmórica o sepulcro del Apóstol Santiago, y los primeros modelos de escalera renacentista, se establece un paréntesis muy amplio de desconocimiento sobre la cuestión. Esto no quiere decir que a lo largo de la Edad Media no se hiciera uso de este elemento, aunque lo más probable es que a lo largo de esas centurias, como sucedió en general con el empleo de la escalera en otros puntos del mapa, la escalera no fuera más allá de ser un elemento al servicio de la arquitectura y de su función hacia el hombre.

Habrà que esperar hasta los inicios del siglo XVI, como sucedió en otras ciudades y focos artísticos, para que el desarrollo de la escalera comience a ser evidente. De esta centuria se conservan algunos bellos ejemplos en los que participaron los arquitectos más destacados del momento. Ello revela la importancia y consideración que tuvo esta sede arzobispal, ciudad de peregrinación, para la cual fue necesario dotarla de las mejores infraestructuras, una labor que comienza en este mismo momento

¹ Sobre los orígenes de la ciudad LÓPEZ ALSINA (2013, 113).

² LÓPEZ ALSINA (2013, 114).

³ Sobre esta cuestión LÓPEZ ALSINA (2013, 26-46 y 50-97).

⁴ Algunas de estas fuentes se mencionan en LÓPEZ ALSINA (2013, 121-122).

en el que Toledo todavía era la capital y donde se estaba experimentando con las nuevas innovaciones que podía proporcionar la arquitectura del Renacimiento procedente de Italia. Al amparo de estas nuevas concepciones se generará la nueva arquitectura española, que en Santiago se hace eco de una manera inmediata.

El documento escrito resulta de un valor incalculable y este puede ser el manifiesto directo de una realidad conservada, aunque también de otras desaparecidas o proyectadas, una cuestión que se analizará en capítulos posteriores. Y junto a la fuente escrita, la fuente gráfica pintada, dibujada o esbozada. Por ello cualquier tipo de imagen es fundamental para el apoyo de este trabajo. Lamentablemente, las referencias para esto son mínimas. El plano de la ciudad de Santiago datado hacia 1595 que es enviado por el arzobispo San Clemente a Felipe II tiene un incalculable valor ya que en él queda esbozada la organización de la ciudad en esos tiempos (Apéndice 1). Sin embargo, al carecer de un rigor científico exhaustivo y al ser el reflejo de una imagen exterior de la ciudad, no deja apreciar más que los edificios existentes en Santiago. No hay referencias a elementos escalonados que se desplieguen a lo largo de la ciudad. De la misma manera tampoco permite analizar el desarrollo interior de las arquitecturas más sobresalientes. En el caso de las arquitecturas interiores sucede lo mismo. Los primeros testimonios que reflejan el interior de un edificio no son de antes de mediados del siglo XVI, con lo cual la búsqueda hacia tiempos atrás resulta complicada en extremo.

Si a esta realidad se añade que la ciudad de Compostela se comporta bajo un esquema irregular de origen medieval, disfrazada de un vocabulario fuertemente marcado, modificado y corregido por las centurias siguientes, que afectaron no solo a la configuración de determinados espacios abiertos de la ciudad; sino al aspecto de sus edificios más destacados, se puede comprender como gran parte de su origen queda totalmente alterado.

La literatura de viajes que comienza a cobrar fuerza a lo largo del siglo XVII es importante para analizar algunos aspectos de la ciudad, ya que en ella se ofrecen descripciones aproximadas. Hasta cierto punto son estos “ojos del Barroco”, y desde ahí en adelante, los que permiten comprender con sus comentarios, cómo era la ciudad y algunos de sus edificios. Esta realidad es la que se puede contrastar con los planos de la ciudad que se realizan a lo largo del siglo XVIII (Apéndices 3 y 4) y que poco tienen que ver con el ya mencionado plano del arzobispo San Clemente.

En 1657, don José de Vega y Verdugo, ante el aspecto que presentaba la catedral de Santiago, redacta una memoria en la que, haciendo un recorrido alrededor del templo, propone una serie de obras que engrandecerían el conjunto. Vega y Verdugo llega a Santiago poco antes de ser nombrado canónigo en 1649. Sus amplios conocimientos, producto entre otras cosas de su formación en el Escorial; así como de sus viajes a Italia, fueron determinantes en la implantación del Barroco en Compostela, como ya se ha reconocido en numerosas ocasiones⁵. Las ideas del canónigo estaban muy claras y, para la revitalización de la catedral, necesitó a su alrededor la colaboración de los arquitectos más sobresalientes, lo que supuso, en un primer momento la intervención de artistas procedentes de Castilla, como es el caso de José de la Peña de Toro, venido a Compostela por mediación de la congregación benedictina de San Martín Pinario⁶.

Siguiendo con su informe, es fundamental detenerse en el análisis que hace sobre la Capilla Mayor, destacando en especial el capítulo titulado “sobre las gradas de la Capilla Mayor” en el que se aporta uno de los primeros testimonios, al menos completo, de la configuración de este espacio, que antecede a la reforma realizada años después por Peña de Toro y Andrade. En los folios 12-r y 12-v de la Memoria dice lo siguiente:

“Dije en el principio que la Capilla Mayor era más alta que ancha y el remedio mejor para encubrir esta desproporción, a mi ver, será, quitar muchos de los escalones de los que oy están en la Capilla, porque es mejor que se reparta esta falta entre los escalones y el Tabernáculo que no se cargue con ella el Tabernáculo solo.

A esto se añade otra dificultad, a mi ver, no pequeña en el querer quitar muchos escalones, porque se podrían descubrir las bodegas o hueco donde está el sepulcro del Sr. Santiago y sus discípulos.

A no venirse a los oxos estos dos reparos no abía de aber en toda la Cappilla más de quatro gradas; las dos las que hoy están a las puertas de las rejas junto a los pulpitos y las otras dos por peañas del Altar con que quedara la Cappilla más grabe y desenvaraçada para los pontificales; y se descubría mejor el Altar mayor a la silla arzobispal y coro; y así mismo a los caperos, como dije en el facistol.

⁵ TAÍN GUZMÁN (1998a, 46-47).

⁶ Sobre la colaboración de canónigo y arquitecto, destacar el exhaustivo estudio realizado VICENTE LÓPEZ (2012).

Pero si en esto vbiésemos de imitar a la Santa Iglesia de Roma, ni unas ni otras abían de quedar, porque no sólo no tiene escalones que subir, antes sí tiene algunos que baxar”⁷.

Parece evidente que con anterioridad a la configuración del nuevo camarín y tabernáculo ya existían unas escaleras que se articulaban en torno a ese Altar Mayor en el que se custodiaban las reliquias del Apóstol (Fig. 163). Por lo que se ha podido analizar, estos primeros escalones de acceso al Altar Mayor que provocaban una desproporción en el efecto visual de la cabecera⁸, debieron de ser el resultado de una obra que tiene sus orígenes en época del arzobispo Gelmírez⁹. Durante su mandato se produce otro de los grandes momentos de crecimiento y gloria para la catedral. Tal y como se recoge en la *Historia Compostelana*, la implicación del prelado con el templo no solo fue a nivel político, sino que ello también conllevó la reforma y aumento del viejo recinto altomedieval¹⁰. Así se relata en el capítulo XVIII, que trata sobre “la restauración del altar de Santiago y de otras cosas”. En él se señala que por aquellos tiempos (hacia 1124) “la pequeñez del altar de Santiago podrá deducirse verdaderamente del tamaño de su pequeña ara”¹¹. Precisamente, el todavía obispo, consciente de este hecho, decidió ampliar el altar dedicado al Apóstol para lo cual propuso destruir el viejo habitáculo que databa de época de los romanos y que, por tanto, debía de contener lo que se conoce como arca marmórica¹². A pesar de las constantes oposiciones a intervenir el recinto sagrado, Gelmírez logró llevar a cabo su plan, destruyendo lo anterior y reconstruyendo alrededor del altar un pavimento perfectamente decorado y unas gradas por las que se subiría al altar¹³, de tal manera que estas debieron de ser las escaleras, apenas trascendentes en composición aunque destacadas en poder simbólico, a las que hacía referencia Vega y Verdugo en su informe.

Con anterioridad a este testimonio, que nos habla de un primer graderío dedicado al culto en la ciudad, no se conocen otras declaraciones que permitan confirmar la existencia de unas escaleras previas. Lo único que se puede aportar son los resultados de las catas arqueológicas que se llevaron a cabo en tiempos del canónigo López Ferreiro (1878), a partir de las cuales se han realizado posibles aproximaciones al conjunto inicial. Las hipótesis que surgieron en aquel entonces tuvieron su traducción en las reconstrucciones gráficas realizadas por Mayer y, como se puede apreciar en ellas, no existe alusión ni mención alguna a la presencia de unas escaleras que daten de esa época romana a la que, se supone, pertenece el arca marmórica¹⁴. Lo que sí parece tener bastante claro López

⁷ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 13).

⁸ Así lo recoge también Confalonieri en su relato sobre la visita a la catedral. Recogido a partir de VICENTE LÓPEZ (2012, 199).

⁹ Sobre el proceso constructivo del Románico *vid.* SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 59-141).

¹⁰ En palabras de López Ferreiro: “*Gelmírez padecía fiebre de construir*”. LÓPEZ FERREIRO (1900, 239).

¹¹ FALQUE REY (1994, 106).

¹² Sobre la hipotética reconstrucción del asentamiento romano *vid.* FRANCO TABOADA (1986, 36-40).

¹³ FALQUE REY (1994, 107). Sería en este momento cuando se derriban los muros envoltorios de la *domuncula*, o casita donde yacían los restos del apóstol. LÓPEZ ALSINA (2013, 122).

¹⁴ Sobre esta cuestión *vid.* LÓPEZ FERREIRO (1898, 287-309).

Ferreiro, es que cuando Alfonso II construye la nueva basílica sobre los restos del Apóstol (en torno a la segunda década del siglo IX), es en ese mismo momento cuando para unir ambas partes, se construyen unas escaleras de acceso al sepulcro¹⁵.

Con motivo del Año Santo de 1976, en el IX centenario de la catedral de Santiago de Compostela se publica un monográfico sobre la historia y evolución del edificio. En el capítulo dedicado al estudio del sepulcro de Santiago, Guerra Campos se rebela en contra de los muchos estudios historiográficos que sobre esta cuestión se han llevado a cabo. Sin ir más lejos señala que:

“Todo amante de la verdad debe sentir la obligación de acercarse a esos indicios, respetarlos y, cuando quiera que emita una hipótesis de investigación, comprobar si esa hipótesis acoge o no en su totalidad los indicios y los integra, porque si no es así, como suele acontecer con el 90 por ciento de las hipótesis que se han emitido en torno a la vieja historia de Santiago, tales hipótesis quedan científicamente descalificadas y hacen perder un tiempo precioso. Con esto estoy aludiendo a la abundancia excesiva de autores modernos que eluden el examen suficiente de la causa y sin embargo no se abstienen de dar sentencia”¹⁶.

Habla de la imprecisión y falta de rigor científico en muchos de los estudios realizados por los historiadores, y también parece criticar a un grupo en el que precisamente incluye a López Ferreiro. Lo hace del siguiente modo:

“Hay luego el caso típico en todos los temas históricos y aun científicos: el de los autores generales que no dominan el tema particular y, sin embargo, se propasan también a sentenciar acerca de él, desconociendo incluso los datos físicos, los datos del sepulcro que están a la vista, o lo que es peor, dando como restos hallados en exploraciones arqueológicas lo que no son más que hipótesis de reconstrucción, como por ejemplo la famosa del templo exástilo, que infelizmente puso en una ilustración el gran López Ferreiro en el primer tomo de su “Historia””¹⁷.

Según lo expuesto por el autor, podría entenderse que, en general, los estudios y recreaciones de la obra de López Ferreiro no tienen un rigor científico que garantice completamente esa primera idea de sepulcro del Apóstol, por lo que hay que ser cautelosos con esas primeras interpretaciones aunque estas partan de estudios arqueológicos, según declaraba el propio canónigo de la catedral. Por ello, dado que Guerra Campos emitió un juicio de valor tan rotundo, interesa estudiar la visión que presenta él mismo sobre esta cuestión. En su revisión sobre el tema parte de los orígenes del pasado más antiguo de la ciudad, para lo cual se hace imprescindible, según cuenta, las dos campañas

¹⁵ LÓPEZ FERREIRO (1899, 30).

¹⁶ GUERRA CAMPOS (1977, 13).

¹⁷ GUERRA CAMPOS (1977, 14).

arqueológicas que se llevaron a cabo fundamentalmente desde el siglo XIX. A la primera de ella ya se hizo alusión: fue la promovida por López Ferreiro, que actuó precisamente sobre la cabecera de la catedral, y que contó con la colaboración del Padre Fita y de Fernández Guerra. Sucedió esto, entre 1878 y 1879. La segunda de estas fases se produjo entre 1946 y 1959. Su dilatado proceso se explica porque en este caso las actuaciones se ampliaron en general al rastreo del subsuelo de todo el espacio de la catedral. En su análisis sobre cómo debió de ser el edículo sepulcral, afirma Guerra Campos que su acceso era de “arriba abajo”¹⁸, como la mayor parte de los mausoleos de tipo romano, lo que implica que se trataba de una escalera en negativo. Se puede entender que, de ser así, al menos habría un pequeño conjunto de gradas que permitieran conectar ambos niveles. Es el mismo autor quien señala que “el mausoleo fue como una «casita» de dos cuerpos o plantas: una cámara sepulcral abovedada, que no tenía puerta al exterior; y encima, un oratorio o *memoriae*, al que se ascendía por escalera externa y desde el cual se podía descender a la cámara”¹⁹ (Fig. 164). Esta teoría se basaba en el testimonio de Munio Alfonso, en la *Historia Compostelana*. Dice así:

“(…) Y por cuanto aquella pequeña ara, aunque aumentada por segunda vez, no era todo lo decente que convenía a tan excelente apóstol (...). Propúsose destruir aquel habitáculo, fabricado por los discípulos del mismo apóstol, a semejanza del mausoleo inferior donde sin género de excrúpulo sabemos que están encerradas las reliquias del sagrado Apóstol”²⁰.

Por su parte, Chamoso Lamas sugiere la posibilidad de que hacia ese 813, momento en el que se descubre el arca marmórica, el esquema que esta debía de presentar podría parecerse al desarrollado en el mausoleo de Fabara en Zaragoza, lo cual implicaba que podría ser una “cámara sepulcral embebida en un gran basamento de sillería, en parte soterrado, y santuario o “cella” en alto, desde cuyo interior y por escaleras abiertas en su pavimento se descendía a la cámara funeraria”²¹. De ser así, desde bien pronto la tradición de la escalera con acceso a la cámara sepulcral sería una constante que se iría reformando con el paso de los siglos en relación al crecimiento de la propia Basílica compostelana.

Estos son los primeros rastreos que se pueden hacer sobre el origen de la escalera en Santiago²². Continuando con las visiones del sepulcro, si nuevamente se retoma el discurso de Vega y Verdugo, a lo largo de los folios 26-r y 26-v se verá como su visita a los templos más destacados de la cristiandad le sirven como ejemplos modelo, para establecer un contraste con el compostelano:

¹⁸ GUERRA CAMPOS (1977, 16). Y también GUERRA CAMPOS (1982, 193-198).

¹⁹ GUERRA CAMPOS (1985, 44). LÓPEZ ALSINA (2013, 122-123).

²⁰ CAMPELO (1950, 57).

²¹ CHAMOSO LAMAS (1977, 58).

²² YZQUIERDO PERRÍN (1993, 139-142).

“Difícultosísimo es, a mi ver, el dar en cuál sea el adorno propio desta distancia que hay desde la custodia al Santo. Y como esto no ha de salir de capricho, sin raçon y sin exemplar, no será fácil hallarle, siendo tan pocos los sepulcros grandes que se puedan imitar. Porque, si hay algunos, como el de San Pedro de Roma y el Panteón, esos tienen diferente capacidad y disposición, porque el de San Pedro está en medio de un crucero muy grande, goçándose por las cuatro naves de la Iglesia, cuyo santo sepulcro está debajo, donde se baja [a] adorarle.

El del Escorial también está debajo, y es menester bajar 18 u beynte escalones para verle. El Panteón de los dioses en Roma, hoy llamado Santa María la Rotunda, también se bajaba y bajan las gradas (fol 26 v). Y aunque a el de nuestro Santo Apostol se podía bajar, da muy poco lugar la harta [sic; faltará escasa] capacidad de la capilla porque toda se ocupa con el Altar y tránsitos.”²³

Vega y Verdugo comprende claramente que las dimensiones y proporciones de grandes templos como son el del Vaticano, el Panteón o el Escorial, no son buenos modelos para el caso compostelano. Sus reducidas dimensiones no podrían dar cabida a los aparatos que se habían ejecutado en los anteriores ejemplos. Sin embargo, llama especialmente la atención el siguiente comentario:

“Y, además, que no hemos de innovar en lo que han bien hecho nuestros antepasados, antes los hemos de seguir mejorando, solamente, la materia de las cosas que se fabricaren. Y, asimismo, su forma o dibuxo, sin mudar de especie, puniéndolo en mejor disposición y uso. Para que lo sigamos del todo, será menester mirar con atención qué señal nos dejaron de sepulcro nuestros antiguos, ya que nos cerraron la puerta de las escaleras por donde se bajaba a sus bóvedas, y hallaremos que sólo permanece una caxa chapada de figurillas de plata, al modo de una urna antigua de sepulcro, armas desta Santa Iglesia y ciudad, la cual está en esta distancia de que voy hablando entre la custodia y el Santo Apóstol, que estaba antiguamente sola, sin mas adorno ni acompañamiento que el que muestra esta figura que es copia suya (...).”²⁴

Habla del recuerdo al pasado, de mantener lo existente. Y en este caso hace referencia a una puerta tapiada que daba acceso a las escaleras del sepulcro. ¿Serían acaso las escaleras proyectadas para la basílica de Alfonso II, de las que hablaba López Ferreiro, y que posiblemente fueron tapiadas en tiempos del arzobispo Gelmírez?²⁵ Esta va a ser la clave y el elemento crucial que va a intervenir como parte integrante de ese conjunto de camarín que poco después se propondrá para completar la Capilla Mayor, de tal manera que a lo largo del capítulo que se desarrolla entre los folios 38-r y 39-

²³ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 32).

²⁴ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 33).

²⁵ VICENTE LÓPEZ (2012, 200).

v, se va a tratar de manera independiente la cuestión de las “escalерillas nuevas que se han de abrir para San Andrés y San Bartolomé”:

“Las escalерillas nuevas que se han de haçer, según veo de dar traza, que bajen para las capillas de San Bartolomé y San Andrés, para que suban sin entrar por las puertas principales de la Capilla abraçar a el Santo los peregrinos (fol. 38 v) me son de algún embaraço para el executar el adbitrio de las rejas de capítulo pasado; porque como mi intención en él es dejar espacio y desembaraço en los costados del Altar, donde se ha de abrir la tierra para bajar por ellas, tienen algún inconveniente, y aunque no faltará advitrio para remediallo, puniendo dos órdenes de rejas que coxan dentro de sí la escalera, por donde los pelegrinos vean la capilla mayor y la sacristía tiniendo una compuerta para cerrar su bueco cuando no quieran que suba gente, yo no fuera de ese parecer.

Y, así, digo que yo no hiçiera las escalерillas nuevas por algunas raçones: Lo primero, como dije ya, para que quedasen los costados del Altar más espaciosos y sin invençion de tapar el bueco de la compuerta que se ha de abrir en la tierra. Lo segundo, porque haciendo una obra tan insigne como la que se intenta, se vayan los extranjeros sin verla, entrando por un callejón de escalерillas. Lo terçero, por escusar rejas arrimadas al cuerpo del Santo, porque serán necesarias, porque por allí no trepen a un descuido de los guardas, que estando todo el día y el año abierto, y de noche alguna hora, se podrán descuidar. Lo quarto, porque si todo el día está abierto el Santuario, no sientan la estimación y veneraçion, mejor es que vengán todos acabadas las horas, para que el concurso de todos nos dé exemplo y se muevan los ánimos (fol 39 r) y vean todos cara a cara lo que tanto trabajo les cuesta y tanta suma de ducados ha de costar a la fábrica. Y si hasta aquí, estando con menos decencia, han entrado por las puertas principales, entren mejor quando está tan prevenido para que lo publiquen [sic por publiquen]. Y abriéndose aquellas puertas y escaleras nuevas, ha de pasar por aquellos costados el aire colado. Yo no hallo de ninguna manera conveniencias en el abrir de estas escaleras, más que para que duerman los guardas tiniendo cer[r]adas las puertas de la capilla mayor, sin que esperen vez de entrar los peregrinos. Y, asimismo, conveniencia de las candeleras que, atravesadas en las puertecillas y escaleras, vendan forçadamente, estorbando el paso, pues si a la vista del cabildo hacen tantas insolencias ¿qué harán en aquella nueva cueva? También tiene otro inconveniente el abrir puertas a San Bartolomé y San Andrés, porque han de abrirse hacia fuera, y ocupan el tránsito, y de la parte de ar[r]iba no hay adonde ar[r]imarla, porque el pedestal sale mucho afuera y para la caña de la coluna está recoxido, con que no tienen adonde arrimarse; pues si les hacen una puerta correðiça, al modo de rastrillo, como diçe Francisco de Ante que se ha de haçer, es cosa tan fea que, para una contraventana de mi casa no lo permitiera. Y aunque este rastrillo se haga, siempre han de quedar algunos escalones de la parte de afuera, que hacen fealdad, quedando

siempre vivo el mayor inconveniente de buscar adbitrio para que las puertas ar[r]imen por la parte de ar[r]iba. (fol. 39 v).”²⁶

De todo lo dicho podrían sustraerse varios aspectos. En su proyecto de reforma y reorganización del presbiterio, Vega y Verdugo no cree que lo más conveniente sea construir unas escaleras nuevas²⁷. Lejos de esto, más bien podría entenderse que lo que quiere hacer es aprovechar las ya existentes. También parece bastante evidente que en estos momentos se produce un deseo por abrir el espacio sagrado, que durante largo tiempo quedó oculto, al peregrino deseoso de ver los restos del Apóstol. Parece demasiado evidente que dentro de este proyecto lo que se quiere privilegiar es la nueva obra del altar, de tal manera que todas las miradas se dirijan a esta²⁸. Por esa razón reconoce que la construcción de unas nuevas escaleras no serían lo más adecuado ni lo más digno para quien visite la tumba del Apóstol, llegando a calificar la obra de “cueva” donde se refugiarían los propios guardias que custodian los restos del Apóstol.

Taín Guzmán, en relación a esta cuestión, recoge unos interesantes testimonios gráficos en los que se demuestra cómo debía de haber sido el recorrido habitual de un peregrino del siglo XV que quería dar un abrazo al Apóstol²⁹. La imagen contenida en el frontispicio del Cartulaire de l’hôpital Saint Jacques de Tournai, de la Biblioteca de la Ville de Tournai (Fig. 165), demuestra no solo la devoción profesada hacia el Apóstol en aquellos tiempos, sino que también enseña una estructura aproximada a la composición del altar en aquellos momentos. El tabernáculo que, como indica el propio Taín Guzmán, es el que mandó construir el arzobispo Fonseca, es de madera y se sitúa en lo alto, cubriendo a la venerada escultura del Santo. Constituye el punto central y está elevado y alrededor de él se disponía el recorrido devocional. En realidad, la diferencia que se produce con la obra que dio como resultado final lo existente en la actualidad, es mínima en lo que a la parte superior del conjunto se refiere. Para aquellos que desearan dar el abrazo al Apóstol, que estaba en un plano superior al propio altar, se dispusieron dos escaleras laterales independientes, que flanqueaban el Altar. Lo que se conseguiría con ello es un discurso direccional claro, circular, que evitaría los problemas de colapso. Tal y como se demuestra, se accedería por el lado izquierdo o del Evangelio, y se bajaría por el de la Epístola. La diferencia con el modelo actual es que las entradas a ese mismo espacio se han traspasado al interior de la girola y, por tanto, se han lateralizado, de tal manera que el recorrido se hace sin necesidad de pisar el presbiterio. Además, el recorrido se hace de manera inversa, subiendo por el lado derecho, es decir el de la Epístola y bajando por el del Evangelio. Esta dirección es la misma que señala Ambrosio de Morales cuando dice “se sube a esta

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 45-46).

²⁷ TAÍN GUZMÁN (1998a, 365).

²⁸ GARCÍA IGLESIAS (1990b, 61-63).

²⁹ TAÍN GUZMÁN (2010, 169).

imagen por una escalera que está al lado de la Epístola con su portecica, y se desciende por otra del lado del Evangelio”³⁰. Estos mismos datos los confirman otros testimonios de personas que tras su viaje a la ciudad dejan por escrito las impresiones que le suscitaron. Es el caso de Frei Oxea, o de los Boán, quienes nuevamente corroboran la direccionalidad de las mismas³¹. De la misma manera, la idea de colocar unas rejas que enmarcan esas escaleras, permite en todo momento que el peregrino no pierda de vista el lugar en el que se encuentra, de manera que pueda visualizar el resto del templo. Lo más interesante de las imágenes y comentarios, es que en ellos todavía no se mencionan las escaleras que daban acceso a la cripta, lo que podría ser un indicio evidente de que entre los siglos XV y XVI ese espacio no estaba abierto y, por tanto, no formaba parte de ese conjunto devocional que hoy se completa con el acceso subterráneo. Lo mismo sucedería a lo largo del siglo XVIII. En el año 1793 el arzobispo Sebastián Malvar y Pinto promovió la iniciativa de reconfigurar el espacio de la basílica comprendido entre el crucero y la cabecera, con el fin de trasladar el coro, que ocupaba gran parte del transepto, al entorno del altar. Teniendo en cuenta que las últimas intervenciones, de carácter barroco, que afectaron al altar eran relativamente recientes, esta propuesta parte de una serie de nuevos conceptos funcionales y estéticos. La intención primera consistía en liberar las fronteras visuales que separaban al fiel del Clero, trasladando el coro a la parte posterior del Altar Mayor, lo que también facilitaría una mejor disposición en las actividades litúrgicas. Por otro lado, la liberación espacial que suponía este proyecto, así como las nuevas directrices, amparadas por la nueva ideología académica, presentaban este proyecto como una ruptura con el abigarrado estilo local que caracterizó la arquitectura de la primera mitad del siglo XVIII; respetando, eso sí, determinadas partes del espacio a intervenir, que por su función y simbolismo debían de ser intocables, sobresaliendo el camarín central y, por ende, la cripta sepulcral donde yacían los restos del Apóstol Santiago. De esta manera en los proyectos presentados por Miguel Ferro Caaveiro y el de Mechor de Prado, de los que todavía se conservan los planos, se contempla la integración del viejo espacio románico con la gran cabecera Neoclásica que, dadas sus grandes dimensiones, de haberse realizado, ocuparía gran parte de la plaza de la Quintana³². Sin embargo, estas propuestas no alteraron el orden dispuesto en el discurso de las escaleras que conducían al peregrino al abrazo del Apóstol, ni de su entorno más inmediato. Lejos de ello, si la obra de Malvar se hubiera llegado a ejecutar, no cabe duda de que se habría adaptado al espacio más sagrado de la basílica: aquel en el que se disponían los restos del discípulo de Jesús.

Dado que las propuestas del siglo XVIII parecen no alterar el orden previo establecido, se ha de entender que el conjunto de escaleras que se excavan bajo el nivel del suelo para dar acceso a un

³⁰ MORALES (1765, 121).

³¹ TAÍN GUZMÁN (2010, 171).

³² Sobre todas estas intervenciones. VIGO TRASANCOS (1999, 113-152).

pasadizo en el que se veneran las reliquias de Santiago, puede ser el resultado de una de las muchas intervenciones que en el siglo XX ejecutó Francisco Pons Sorolla, arquitecto de la Primera Zona, en la ciudad de Santiago. Dice Castro Fernández, en relación a las excavaciones acometidas hacia 1956 que “en el ánimo de enlazar los espacios más singulares, también se amplía el pasillo a la Cripta del Apóstol bajo el Presbiterio. La propuesta se realiza progresivamente a través del acondicionamiento de la estructura y la ordenación de sus accesos”³³.

El conjunto que se conserva en la actualidad mantiene el recuerdo de ese recorrido del pasado. De esta manera, el margen izquierdo de pasadizo subterráneo se preside con un habitáculo donde se encuentra el sarcófago de plata del Apóstol. Flanqueando este espacio, dos corredores de escasa altura dirigen hacia unas escaleras que claramente dan acceso a la parte superior y posterior del camarín. En esencia se trata del mismo esquema que se planteaba en la imagen del Cartulaire de Tournais, aunque en este último las escaleras dan comienzo en la planta principal, a la altura del altar, y no desde sepulcro, como sucede ahora.

Con este último añadido el resultado de la obra debe de entenderse como un único conjunto de escalera que en el fondo no hace sino más que repetir el esquema romboidal de la escalera de acceso a la catedral en su fachada principal. Sus reducidas dimensiones pueden crear confusión induciendo a caer en el error de no entenderlas como monumentales. Sin embargo, el planteamiento intelectual que tienen de fondo; su emplazamiento en la Capilla Mayor de la catedral; el desarrollo formal que plantean y del que depende en gran medida su función; y, en general, su concepción como parte integrante del camarín son razones suficientemente válidas para incluirla en la categoría de monumental. La idea principal de este conjunto, que se retoma con fuerza en el siglo XVII y que se complementa con la intervención del siglo XX, consiste en crear un itinerario que se vincula a un espacio simbólico, en el que la devoción y la escalera nuevamente van cogidas de la mano, como sucedía en los conjuntos penitenciales de los *Via Crucis*. En este caso es nuevamente la fe la que da sentido a este conjunto. La escalera no se entiende si no es para estar al servicio del peregrino o del fiel que quiere abrazar al Apóstol, para más tarde venerar sus reliquias, o viceversa ya que —a *priori*— no existe un orden establecido en la visita a estos dos espacios que se sitúan en un mismo

³³ En esta campaña arqueológica también se redescubre la entrada a la Cripta Vieja, aquella sobre la que se sostiene el Pórtico de la Gloria y que, posiblemente en origen fuera la entrada principal a la catedral por la zona del Poniente, mucho antes de que Ginés Martínez de Aranda proyectara su escalera de acceso exterior. Todas las intervenciones en las que participó activamente Francisco Pons Sorolla, y que se ocupan no solo de la catedral sino de muchos otros edificios y espacios urbanos de la ciudad de Santiago, se encuentran recogidas y exhaustivamente documentadas en: CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 83). Este estudio, tiene su base en su tesis doctoral en la que amplía la cuestión a todo el terreno gallego, demostrando con ello, la importancia que el arquitecto ha tenido en la recuperación de un patrimonio gallego, por aquel entonces, caído en el olvido. Como ya se ha dicho en numerosas ocasiones, puede ser que en muchas ocasiones sus intervenciones no hayan sido las más adecuadas o respetuosas. Pero gracias a ellas, de una manera u otra, ese patrimonio ha llegado vivo a nuestros días. Pons Sorolla, no se puede negar, es el gran restaurador del siglo XX para la arquitectura gallega.

lugar, pero en dos niveles distintos, si bien es cierto que la tradición impone que el peregrino debe de entrar por la fachada norte del templo —en la plaza de la Azabachería— para ir recorriéndolo por su costado oriental, meridional y occidental, respectivamente. Si se mantiene este orden, la lógica impondría que se bajara primero a la cripta para continuar el recorrido en la parte superior donde se abraza la figura del Apóstol. En el discurso lo que sí existe es un orden que dirige por ambas partes: cuando se baja por el lado del Evangelio se veneran las reliquias del Apóstol. Tras hacer la oración correspondiente, se sube por el lado derecho, accediendo a la nave de la Epístola situada en el extremo derecho para desde esta misma subir al camarín donde se encuentra Santiago Apóstol, manteniéndose de esta manera aquella antigua tradición de acceso. En definitiva, el itinerario realizado dibuja el esquema romboidal que se precede en la fachada oeste, con la Escalera Maximiliana.

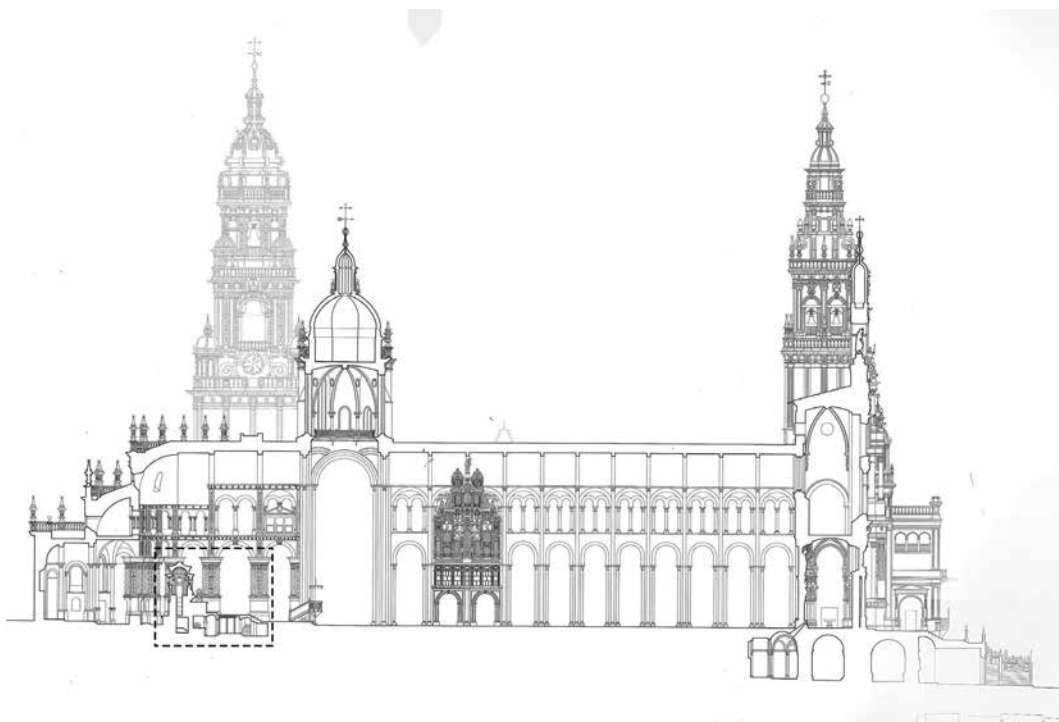


Fig. 163. Sección longitudinal de la catedral de Santiago. Detalle de la cripta. Fuente: Franco y Tarrío (1999).

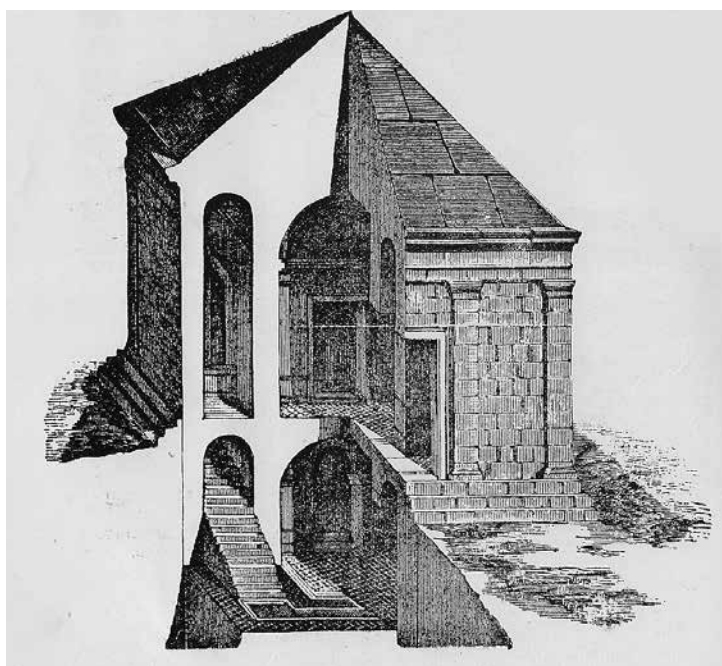


Fig. 164. Recreación del mausoleo del apóstol Santiago. Fuente: Guerra Campos (1982).



Fig. 165. Frontis del Cartulaire de Saint Jacques de Tournai. Biblioteca de la villa de Tournai.

El Hospital Real, actual Hostal de los Reyes Católicos³⁴, como su propio nombre indica es una fundación promovida por la Orden de los Reyes Católicos, quienes tras su viaje a Galicia hacia 1486, una vez asentados en Santiago de Compostela, evidenciaron la necesidad de construir un edificio de este tipo que cubriera las necesidades de esta ciudad de peregrinación. La razón de su visita venía motivada por cuestiones de índole, fundamentalmente política y social, gracias a las cuales se dieron cuenta de las carencias que la urbe sufría a nivel asistencial. En concreto, como ya señaló Rosende Valdés:

“A la relajación de costumbres entre los miembros de las Órdenes regulares, al bandolerismo con sus atropellos a los campesinos, que se veían sometidos a todo tipo de extorsión — incluidos tortura y rapto—, al abuso ejercido también contra ellos por los nobles, al atropello de éstos contra los bienes eclesiásticos y al ejercicio de la violencia como norma de conducta entre los miembros de la nobleza, en la década de 1460 se unió el antagonismo entre pueblo llano y nobleza en su grado más extremos, dando paso al enfrentamiento *irmandiño*, en el transcurso del cual el ejército popular, en cuyas filas militaban también algunos nobles y caballeros, fue derrotado [...]”³⁵.

Estas son solo algunas de las razones que motivaron a los monarcas Isabel de Castilla y Fernando de Aragón a considerar la construcción de un nuevo hospital, para lo cual fue necesario que se organizara una visita al lugar, con el fin de establecer el orden que debía de imperar en su Reino. Los reyes permanecerán en Santiago unos quince días en los que evidencian una realidad: Santiago, ciudad de peregrinación³⁶, carece de una infraestructura hospitalaria en condiciones que pueda cubrir una necesidad tan básica como es la asistencia al enfermo³⁷. Hasta aquel momento, la ciudad contaba con varios edificios destinados a esta actividad pero, por lo que se puede comprender, la precariedad debía dominar estos conjuntos independientes, lo que suponía un riesgo y desde luego no hacía justicia a una ciudad del rango de Santiago. Por esta razón se propone hacer un complejo hospitalario unitario, que concentre toda la actividad y donde las necesidades básicas que garanticen el bienestar del enfermo estén presentes. Es decir, se trata de hacer un complejo que esté en consonancia con los modelos que primero se proyectan desde Italia, a la manera de Filarete y su proyecto de hospital para Milán; y que luego, a lo largo del siglo XVI, se desarrollarán en España y,

³⁴ Sobre este proceso de cambio resulta imprescindible el trabajo de investigación que está realizando CUPEIRO LÓPEZ.

³⁵ ROSENDE VALDÉS (1999, 11).

³⁶ Aunque en estos momentos todo parece indicar que se experimenta un declive en la recepción de peregrinos, la devoción y actividad de la ciudad de culto jacobeo seguía activa. ROSENDE VALDÉS (1999, 11).

³⁷ No obstante, la ciudad contaba con el Hospital Viejo o de San Juan, situado en las proximidades del monasterio de San Martín Pinario. Sin embargo, su estado y las condiciones en las que se mantenía obligaban a reformarlo o a construir uno nuevo. Finalmente se optará por la segunda propuesta, eligiéndose como nuevo emplazamiento un terreno cercano al viejo edificio, en un espacio privilegiado como era la plaza presidida por la portada oeste de la catedral románica.

muy especialmente en el núcleo toledano. Toledo constituye una pieza fundamental en el desarrollo de las tipologías arquitectónicas y, en general de las artes, a lo largo de este siglo. Es el caldo de cultivo, al amparo de la Corte, donde se experimentará con nuevos modelos, y donde se formará a los más grandes arquitectos del siglo XVI, destacando muy especialmente dos personas que tendrán una gran repercusión e influencia en las primeras obras civiles del siglo XVI que se desarrollan en Compostela. Se trata de Enrique Egás y de Alonso de Covarrubias, el gran reformador del concepto de la escalera monumental en España, introductor del modelo claustral en todas sus vertientes.

Efectivamente, dentro de este vivero artístico que arrastra Toledo desde tiempos históricos, el siglo XVI es fundamental por el elevado número de obras en el que se introducen los nuevos parámetros clasicistas en forma pero con un recuerdo goticista en el aderezo final que van a caracterizar los primeros momentos de esta centuria en España; y que luego evolucionarán —una vez que la Corte se asiente en Madrid, primero con el propio Carlos I en el Alcázar de Madrid; y luego con su hijo Felipe II en el Escorial— a un clasicismo romanista, heredado en gran medida de la tradición vignolesca-serliana, muy bien plasmado a través de las obras de Juan de Herrera. Dentro de esta primera fase toledana, y más o menos a la par de la construcción del nuevo edificio para Santiago, se están construyendo otros dos hospitales: el de la Santa Cruz y el Hospital Tavera o de San Juan Bautista, en las afueras. La primera de estas dos obras se inicia tan solo una año antes de que den comienzo las de Santiago. En la elaboración de las trazas trabaja Enrique Egás. El edificio, sigue una estructura claustral, para la que se proyectan unas escaleras simples de tres tramos pero abiertas al espacio en el que se emplazan, es decir a la española, rompiendo cualquier tipo de barrera que impida una visión general del conjunto. Estas escaleras, según viene señalando la historiografía son obra de Alonso de Covarrubias. Wethey, indica que tradicionalmente se ha tomado como punto de referencia la *Crónica del gran Cardenal*, para datar la obra hacia 1520-1524³⁸. Sin embargo, las partes que se pudieron haber construido en esas fechas son aquellas donde todavía se percibe rasgos de un gótico tardío, por lo cual, dadas las características a las que responde el claustro y sus escaleras, acaba por determinar que se debieron de ejecutar años después, probablemente entre 1520-1524³⁹. En cuanto al Hospital Tavera, existió un proyecto no realizado pero del que se conserva un plano, en el que Alonso de Covarrubias introducía un modelo novedoso, conocido como interclaustral, por situar las escaleras en eje a la fachada, en el espacio donde Filarete situaba la capilla, y cuya función era la de atar, sin necesidad de hacer dos escaleras independientes, ambos claustros y sus correspondientes niveles. Este modelo, no realizado, no caerá en el olvido ya que se utilizó en numerosas ocasiones en edificios de la misma tipología, comenzando por el desaparecido Alcázar de

³⁸ SALAZAR DE MENDOZA (1625, 397).

³⁹ WETHEY (1964, 298).

Madrid y, como sucederá también siglos después, en la construcción de los dos patios posteriores del Hospital Real compostelano.

En relación a los dos primeros claustros del hospital de Santiago, todo parece evidenciar que sus promotores no dudaron en poner en manos del mejor de sus arquitectos, Enrique Egás —que por aquel entonces también estaba trabajando en Toledo—, la memoria de construcción de este nuevo edificio. Un edificio que en un primer momento se concibe al amparo del antiguo monasterio benedictino de San Martín Pinario, como ya señaló Rosende Valdés⁴⁰, pero que finalmente acaba por situarse en un lugar privilegiado. Por aquel entonces el extremo norte de la plaza principal de la catedral (actual plaza del Obradoiro) sería un espacio vacío (como el resto de sus extremos). Su amplia extensión facilitaría el establecimiento de un recinto de grandes dimensiones, muy ancho y que se podría llevar hasta el límite de la muralla que cerraba el *locus* compostelano. De esta manera, ya desde 1499 se procederá a la negociación para la compra de terrenos, que permitirá que a partir de 1505 se comience a obrar.

El proceso de construcción de este proyecto ha sido tan complejo, que la historiografía del siglo XX ha generado múltiples trabajos de investigación en torno al tema. Poco a poco, en gran medida gracias al hallazgo de nuevos documentos reveladores, se ha podido ir configurando una historia del edificio que tiene sus últimos resultados en el estudio de Rosende Valdés, fuente documental imprescindible que recopila y analiza el resto de trabajos que han surgido a lo largo de la centuria anterior. Como él mismo señala, en la introducción a su libro, resultan fundamentales las aportaciones de Villaamil y Castro⁴¹, Azcárate Ristori⁴², Lucas Álvarez⁴³, García Guerra⁴⁴, Yarza Luaces⁴⁵, a los que se añaden el de Vila Jato y Goy Diz⁴⁶, el catálogo realizado con motivo de la exposición *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no Camiño de peregrinación*, celebrada dentro del programa de actividades desarrolladas por el Xacobeo 2004⁴⁷, el trabajo realizado por Castro Fernández, en relación al proyecto de restauración dirigido por Pons Sorolla⁴⁸, y ya más recientemente, aunque en otra línea de estudio que abarca la historia del hospital desde su readaptación como hotel, las aportaciones de Cupeiro López⁴⁹. El interés que suscita el tema resulta evidente pues, a fin de cuentas, no es de extrañar que una de las promociones hospitalarias más

⁴⁰ ROSENDE VALDÉS (1999, 12).

⁴¹ VILLAAMIL Y CASTRO (1993).

⁴² AZCÁRATE RISTORI (1955, 15-23); AZCÁRATE RISTORI (1965, 508-522).

⁴³ LUCAS ÁLVAREZ (1964).

⁴⁴ GARCÍA GUERRA (1983).

⁴⁵ YARZA LUACES (1993).

⁴⁶ VILA y GOY (1999).

⁴⁷ GARCÍA IGLESIAS (2004).

⁴⁸ CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 203-211).

⁴⁹ CUPEIRO LÓPEZ (2012b, 125-149).

importantes de la España del siglo XVI se merezca ser analizada con todo el rigor necesario y desde sus múltiples puntos de vista.

Una de las primeras cuestiones a valorar es la polémica que suscitó su planteamiento original. Desde el siglo XVIII, momento en el que se construyen los patios posteriores, la estructura final del conjunto se podría definir de la siguiente manera: un conjunto de planta cuadrada, perfectamente cerrada, en la que dos brazos perpendiculares dividen su interior en cuatro recintos claustrales independientes, y de iguales dimensiones (Fig. 166). Azcárate investigó sobre esta cuestión, localizando una serie de documentos que se conservan en el Archivo General de Simancas y que informan sobre varias cuestiones relativas a esta obra, entre los años 1501 y 1514. El estudio de esta serie de legajos le llevó a determinar que el proyecto inicial de Egás no estaría pensado para un conjunto distribuido en torno a cuatro claustros. En un inicio se pensó en construir únicamente dos claustros separados entre sí por una capilla⁵⁰, lo que en el fondo no haría sino más que seguir un modelo ya practicado en Toledo, y bien conocido por Egás. Respecto a esta misma cuestión, y en relación a las primeras interpretaciones que creían en una configuración inicial de cuatro claustros, señala Rosende: “quienes así pensaron, tampoco se equivocaron demasiado”⁵¹. Él mismo acaba por aclarar que aunque la idea principal fue la de organizar dos claustros paralelos separados por un iglesia de planta de cruz latina, esta estructura inicial pronto se amplió en su parte posterior, dedicada en inicio a huertos, con otros dos recintos claustrales, realizados en madera, que a lo largo del siglo XVIII serán sustituidos por los actuales en piedra. El plano de la ciudad conservado en el AIEGPS, fechado en torno a 1750, ilustra el Hospital Real en aquel momento (Apéndice 2). Si se toma como referencia esta datación, se podrá apreciar como aparecen reflejados dos claustros posteriores. Teniendo en cuenta que la reforma de los mismos se realiza a lo largo de la década de 1760, o bien se trataría de la representación de los antiguos claustros, o bien existe un error en la atribución del citado año.

Pero existe un documento novedoso y presentado recientemente por Vázquez Castro, que permite afianzar todavía más la cuestión. Se trata del diario de peregrinación escrito por el cardenal Diego de Guzmán, que formaba parte del séquito del rey Felipe III, y que en el Año Santo de 1610 realiza un viaje a Compostela, actuando como embajador del monarca⁵². En su descripción de la ciudad y de sus edificios más relevantes, recoge las siguientes noticias sobre el estado del hospital: “es una cassa muy insigne, de piedra toda, tiene quatro patios muy hermosos”⁵³. A la vista de lo expuesto parece quedar clara cuál era la situación del conjunto en los inicios del siglo XVII. No obstante, la

⁵⁰ AZCÁRATE RISTORI (1965, 874).

⁵¹ ROSENDE VALDÉS (1999, 17).

⁵² VÁZQUEZ CASTRO (2014, 36).

⁵³ VÁZQUEZ CASTRO (2014, 176).

documentación conservada advierte la situación en la que se encontraban los claustros posteriores en 1760, a la que el rey quiere poner solución:

“Por quanto el Administrador de mi R. Hospital de la Ciudad de Santiago me ha representado que desde la fundación de él quedaron sin concluirse los dos Patios que corresponden alas enfermerías, y haitacion de sus Ministros, de manera que por ser de tabla asi lo exterior, como lo interior se hallan abiertos, y es de un continuo gasto el repararlos, a que se añade el nungun abrigo que de su inmediación se sigue a las Salas de los enfermos, y con riesgo de que se repitan las desgracias que se sucedieron el año de mil setecientos t cinquenta y dos; y que sin embargo de que para su remedio dispuso por entonces el Administrador que un Maestro de Obras de los principales de aquella Ciudad los registrasse, y formase Planta de ellos como lo executó, expresando que el costo de cada uno llegaría a dozemil Ducados, no ha solicitado antes la licencia para emprender esta obra tan precisa por la falta de caudales para ella (...) apruebo el Plan y diseño executado para la mencionada obra. Y mando al Administrador del referido Hospital, que con arreglo a el citado diseño se ponga en ejecución la obra de los dos Patios”⁵⁴.

Se empezará a estudiar el conjunto de escaleras situadas en los dos patios renacentistas, los primeros que se crean dentro del conjunto y que forman parte de un proyecto dirigido por Enrique Egás, donde también intervinieron numerosos canteros de la zona. Las actuaciones sobre estas unidades, comienzan en el año 1509⁵⁵. Además de que este conjunto monumental deba de ser estudiado y valorado por introducir el primer modelo de escalera renacentista en Compostela, marcando una nueva etapa en el comportamiento artístico de este elemento en la ciudad, y sentando unas primeras bases para lo que se desarrollaría con posterioridad; también es muy importante contextualizarlo en relación al resto de obras de este tipo que se estaban llevando a cabo o que ya se habían realizado en otros puntos de la geografía española, para valorar el punto de desarrollo en el que se encontraba este elemento por aquellos tiempos. No se puede perder de vista que un proyecto financiado por los reyes y elaborado por un artista castellano, que se mueve en el entorno de la Corte toledana, va a definir —o así se cree *a priori*— el resultado final de la obra.

Si se focaliza la cuestión en los dos patios, el de San Marcos a la izquierda y el de San Juan a la derecha, se puede observar como el tratamiento de sus escaleras es prácticamente igual. Ambas se sitúan en el lado sur de sus correspondientes claustros. Su emplazamiento en ese lugar probablemente no sea aleatorio, pues su acceso resulta bastante inmediato una vez pasado el zaguán de entrada y los vestíbulos laterales correspondientes que dan acceso al espacio claustral. Las plantas superiores de ambos claustros quedan separadas por la enfermería de Santiago. Como no podía ser

⁵⁴ AHUS. Hospital Real. Cédulas. Leg. 5, p. 518 (1760). “Cédula real autorizando la construcción de dos patios, según diseño y planta presentados”.

⁵⁵ AZCÁRATE RISTORI (1965, 874).

de otra manera, al ser dos claustros independientes se puede comprender que en cada uno de ellos se desarrollen actividades de diversa índole, de tal modo que en la planta superior del claustro de la izquierda las estancias se destinarían a actividades administrativas y allí mismo también estarían dispuestas las estancias reales y las de los capellanes, aunque también se instalarían algunas dependencias para enfermería. El claustro de San Juan cumpliría un papel menos oficial y en torno a él se organizaría la actividad hospitalaria.

A pesar de que conciben como unidades independientes, las conexiones entre ambos claustros se mantienen⁵⁶, no solo en su parte inferior, sino que también por la planta alta se podría acceder de una determinada manera de un patio a otro sin necesidad de tener que bajar. Con lo cual existe una manera de aunar la función de estos dos conjuntos de escalera

Para explicar de la manera más clara el funcionamiento en conjunto de las escaleras se va a identificar a cada nivel del claustro de la siguiente manera: la letra A identifica a la planta baja del claustro izquierdo; la letra B al nivel alto izquierdo; con la C se refiere a la planta baja derecha; y finalmente la D se corresponde con la planta alta derecha. De esta manera para ir de A a C se podría atravesar por la propia capilla o bien por el vestíbulo del claustro de la derecha, entrar en el zaguán, y acceder al vestíbulo del claustro de la izquierda. Para ir de A a D habría que atravesar la zona intermedia constituida por los dos vestíbulos y el zaguán y subir las escaleras del claustro derecho, ya que la otra opción sería acceder a la parte superior del claustro izquierdo y atravesar por la enfermería de Santiago al otro claustro. El último de los recorridos es el que genera la comunicación B-C, para lo cual se podría bajar a la planta principal, volver a pasar el eje vestíbulo-zaguán-vestíbulo; o bien se podría hacer de una manera más sencilla, atravesando nuevamente la enfermería de Santiago para llegar a D y de ahí bajar a C (Fig. 167). Después de este recorrido, que demuestra hasta qué punto resulta complicado entender el funcionamiento de una escalera, se puede concluir que este conjunto de dos escaleras —*a priori* independientes— necesitan del espacio en el que se emplazan y de las estancias que las rodean en los dos niveles en los que se articula cada patio, para facilitar una mejor comunicación. Lo más sorprendente de todo es que esta necesidad de interconectar diferentes espacios se hace sin necesidad de intercalar una escalera interclaustal que sería la solución más adecuada al conjunto, pero quizás se trate de una solución todavía desconocida⁵⁷.

⁵⁶ Esta misma cuestión también ha sido contemplada por GOY DIZ (2004, 419).

⁵⁷ Respecto a esta cuestión, es a principios del siglo XIX, cuando a través de un informe redactado por Domínguez y Romay, se sabe que existe el deseo de considerar la construcción de una nueva escalera que uniera los dos patios renacentistas, de carácter monumental, acorde a la dignidad del edificio y en consonancia con los criterios que regían la construcción de escaleras en el siglo XVIII. Se trataba de seguir las pautas marcadas por la escalera de entrepatios posteriores, aunque probablemente adaptándose al espacio marcado por las escaleras renacentistas. Finalmente el proyecto no se llegó a ejecutar. ROSENDE VALDÉS (1999, 235-237).

En relación a la tipología claramente está rompiendo la vieja tradición medieval de escaleras de planta circular e introduciendo un tipo cada vez más frecuente en la arquitectura castellana. Se trata del modelo de escalera simple, que consta de tres tramos rectos y que se desarrolla en un espacio amplio, alrededor de un hueco central que en este caso está ocupado por un lienzo de piedra, que actúa como refuerzo de la estructura, lo cual no permite entenderla todavía como escalera abierta en su pleno concepto⁵⁸ (Fig. 168). Por esta razón es importante matizar que, en este caso, el modelo toledano desarrollado en el hospital de la Santa Cruz no está plenamente ajustado al caso compostelano. Quizás no sea necesario ir más allá de una cuestión temporal, si se tiene en cuenta que las escaleras planteadas por Covarrubias datan de 1520, mientras que existen documentos que avalan que las escaleras de los patios del hospital de Compostela, estarían iniciadas hacia 1512. Esto explicaría perfectamente porque se ejecutó un modelo que está cerrado en parte y que se aproxima más al desarrollado en San Gregorio de Valladolid (1488-96), o en la Universidad de Salamanca (1519-1525). Es por tanto, un modelo que en forma resulta novedoso, pero que en la manera de entender el espacio y de romper todas las barreras que atan a la escalera todavía no ha experimentado la variante que empleó Alonso de Covarrubias y que, también hay que añadir, años antes ya se había experimentado en otras tipologías de edificios tales como el castillo de la Calahorra (1509-1512) o en la casa de las Conchas en Salamanca (1512), ambos ejemplos situados fuera del núcleo toledano (Fig. 169).

No cabe duda de que el momento en el que se están construyendo estas escaleras es crucial en el desarrollo posterior que va a tener este elemento en España. Es una etapa de transición para la morfogénesis de la escalera y de ahí que el resultado final de esta obra pueda calificarse más que como retardatario, de transición. Poco tiempo sería necesario para que el modelo creado y difundido desde Toledo rompiera unos límites que no solo ocultaban la escalera, haciendo de esta algo más próximo a la vieja concepción medieval de este elemento, sino que la aprisionaban dentro de un marco espacial determinado por paredes y techos. Además, parejo a este proceso de liberación espacial, indicio claro de la nueva concepción de la escalera, surgen nuevas maneras de comprender la escalera en el espacio y en su desarrollo, iniciándose con ello una nueva concepción y revalorización del elemento.

Por todas estas razones, las escaleras de los patios del Hospital Real no se deben de entender como una falta de pericia o de conocimientos del maestro de obras que las proyecta. Son el producto de su tiempo. Un tiempo en el que todavía quedaban muchos aspectos por resolver, un tiempo en el que

⁵⁸ Rosende Valdés, señala en su libro: *“la caja es rectangular y la cubierta de madera común para los tres tramos, pero no parece que estos hayan quedado totalmente encajonados entre los muros a juzgar por la presencia de ese peytoril, que hace pensar en una solución próxima a la actual, abierta, por tanto, al distribuidor que mediaba entre zaguán, peregrinería, patio y pretil, resultado que indudablemente serviría para aligerar una composición de raigambre medieval en dirección a la escalera renacentista de tres tramos en un hueco abierto”*. ROSENDE VALDÉS (1999, 86).

los tratados de arquitectura apenas comenzaban a reflexionar sobre la cuestión. Precisamente por ello, las cuestiones de medidas, proporciones, adecuación al espacio, apenas eran valoradas. De ahí que las escaleras del conjunto aquí presentado, no demuestren unos requisitos exactos de composición de cada uno de los elementos, con sus correspondientes medidas. Entre otras cosas porque, como se podrá comprobar a lo largo de todo este trabajo, las escasas fuentes documentales que abordan el tema de cualquier construcción de escaleras, no dan noticias sobre cómo fue su proceso de construcción. El problema que conlleva no localizar memorias de obras donde se especifiquen los criterios que deben de regir la elevación de este elemento dificulta mucho la investigación. Lo mismo que sucede con los planos concretos sobre escaleras⁵⁹, una fuente prácticamente inexistente, y por ello muy codiciada y apreciada.

Otra cuestión que tiene una trascendencia de primer orden es la luz que rodea el conjunto, fundamental para poder moverse por el espacio. El modelo cerrado de escalera, a pesar de que podía contar con algún vano —como sucede en el caso del palacio del Viso del Marqués— contribuye a que la luz que proviene desde el interior del claustro abierto, no se pueda proyectar con amplitud hacia el interior de la caja. Este problema quedaba resuelto en el caso toledano y también en el palacio de las Dueñas (1528-1530) en Medina del Campo y será, en definitiva uno de los grandes logros del siglo XVI aunque, como se podrá comprobar, en Santiago este modelo no llegará a fraguar hasta el siglo XVII. No se puede precisar hasta qué punto la solución que existe actualmente y que consiste en abrir un gran hueco en el extremo de la caja de escalera que conecta con el pequeño vestíbulo de acceso a cada uno de los patios correspondería al proyecto inicial de la obra⁶⁰. Bajo este gran vano, presente en ambas escaleras, se dispone un pasadizo que permite conectar con otras estancias de la planta baja.

La gran caja de escaleras se cubre con un artesonado, recurso habitual y que también se empleó años después en la ejecución de la escalera del colegio de Santiago Alfeo. La madera empleada en la techumbre contrasta con el uso de la piedra para el resto del conjunto. Una original baranda pétrea

⁵⁹ A medida que se avance en el estudio de la escalera monumental se podrá comprobar cómo el número de fuentes gráficas es mayor. Sin embargo, en muchas ocasiones hay que trabajar sobre los proyectos del monumento en cuestión, donde se reflejan las propias escaleras. Resulta francamente complicado localizar dibujos, bosquejos de escaleras firmados por el arquitecto que las realiza, especialmente a lo largo de los siglos XVI y XVII. En algún caso concreto, especialmente cuando se trata de obras de carácter civil, vinculadas en muchos casos al cabildo, si es posible localizar algún plano histórico. Pero, para el caso del Hospital Real, las primeras referencias que se encuentran y que se pueden emplear para su análisis, son los planos que datan del siglo XVIII en el momento en el que se reforma la parte posterior del edificio. Para este trabajo también son imprescindibles los levantamientos planimétricos que se han llevado a cabo por parte de Patrimonio de la Xunta o del Consorcio de Santiago, en las memorias que se recogen para los Planes Específicos de actuación sobre Patrimonio.

⁶⁰ Téngase en cuenta que desde el siglo XIX existieron varios intentos por reformar esta parte del Hospital Real. Para ello se hicieron varias propuestas, conservándose los planos de Fernando Domínguez y Romay (1807), conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En ellos se percibe un cambio en la disposición de la escalera. También tenemos conocimiento de un proyecto común de escalera que uniría los dos patios, y que se conserva en el AHUS. Todo esto ha sido publicado en ROSENDE VALDÉS (1999, 221-225 y 235-237)

de perfil curvo acompaña el discurso de esta escalera dextrógira. Pero quizá lo más sorprendente sea el destacado remate al que se someten los arcos de acceso a la escalera que, como ya señaló Rosende, rompe con la unidad lineal y sobria de la pared en la que se inscribe. Estos arcos constituyen uno de los pocos testimonios que todavía aun hoy se conservan del primer proyecto de Egás⁶¹. El recuerdo a los modelos medievales, en este caso, se hace más que evidente, especialmente en el del claustro izquierdo. Es posible que esto pueda tener su explicación si se entiende que este debería de ser el acceso Real, lo que conllevaría un desarrollo de formas, cuanto menos más grandilocuente. De hecho, sorprende que exista una diferenciación de partes, ya que de la misma manera que el desarrollo formal de la escalera es igual en ambos casos, la decoración que rodea sus entradas sea diferente. El trabajo con la piedra resulta del todo efectista y posiblemente esta labor se deba al cantero Pascual García a quien luego se unieron Lope Ares y Alonso Suárez⁶². Gran parte de los historiadores que trabajaron sobre este edificio han querido ver en la decoración de estas puertas el recuerdo de la tradición toledana, al arte plateresco. Vila Jato reconoce que las puertas que se rematan con un arco mixtilíneo “lembran prototipos hispanoflamengos do foco toledano”⁶³ (Fig. 170); y en algunos casos como el desarrollado en el remate de la puerta de las escaleras reales:

“amosa claras conexión con outras portadas portuguesas coetáneas, como a da igrexa de Arruda dos Vinhos ou, sobre todo, a unha das portas do claustro do Mosteiro dos Jerónimos de Belem en Lisboa, e na que se emprega o arco de cortina con sucesión de tramos curvos, e a turgente decoración naturalista que caracterizaba ó chamado Arte Manuelino”⁶⁴.

Al igual que ha sucedido con tantos otros edificios, las escaleras de los claustros del Hospital Real han estado al servicio de las necesidades de la actividad de un edificio de estas características. Por ellas habrán transitado médicos, enfermeras, boticarios, administradores, capellanes... y en general toda aquella serie de profesionales que serían necesarios en el buen funcionamiento del edificio. Así se recoge en la documentación y así se ha presentado en alguna serie cinematográfica, como la recientemente emitida por la televisión autonómica, titulada *Hospital Real*. A través de ella son muchos los que han conocido por primera vez la función inicial de este edificio, desde la década de 1960 convertido en Hostal de los Reyes Católicos. El cambio de uso del edificio no ha supuesto la

⁶¹ Debido a los problemas estructurales que afectaron al conjunto, en 1555 fue necesaria la intervención de Rodrigo Gil de Hontañón a quien se debe el resultado final de estos patios. VILA JATO (1993a, 68); GOY DIZ (2004, 420).

⁶² Estos datos han sido recogidos por ROSENDE VALDÉS (1999, 85).

⁶³ VILA JATO (1993a, 68).

⁶⁴ VILA JATO (1993a, 68-69). Esta misma idea también fue apoyada por GOY DIZ (2004, 421).

pérdida de función de este conjunto de dos escaleras, por la que diariamente suben y bajan los huéspedes que se alojan en este parador⁶⁵ (Fig. 171).

⁶⁵ Además es el marco donde continuamente se desarrollan eventos de carácter social, desfiles, presentaciones de libros, muestras gastronómicas e incluso recientemente showcookings como el célebre *Top Chef*.



Fig. 166. Escalera del claustro de San Juan.

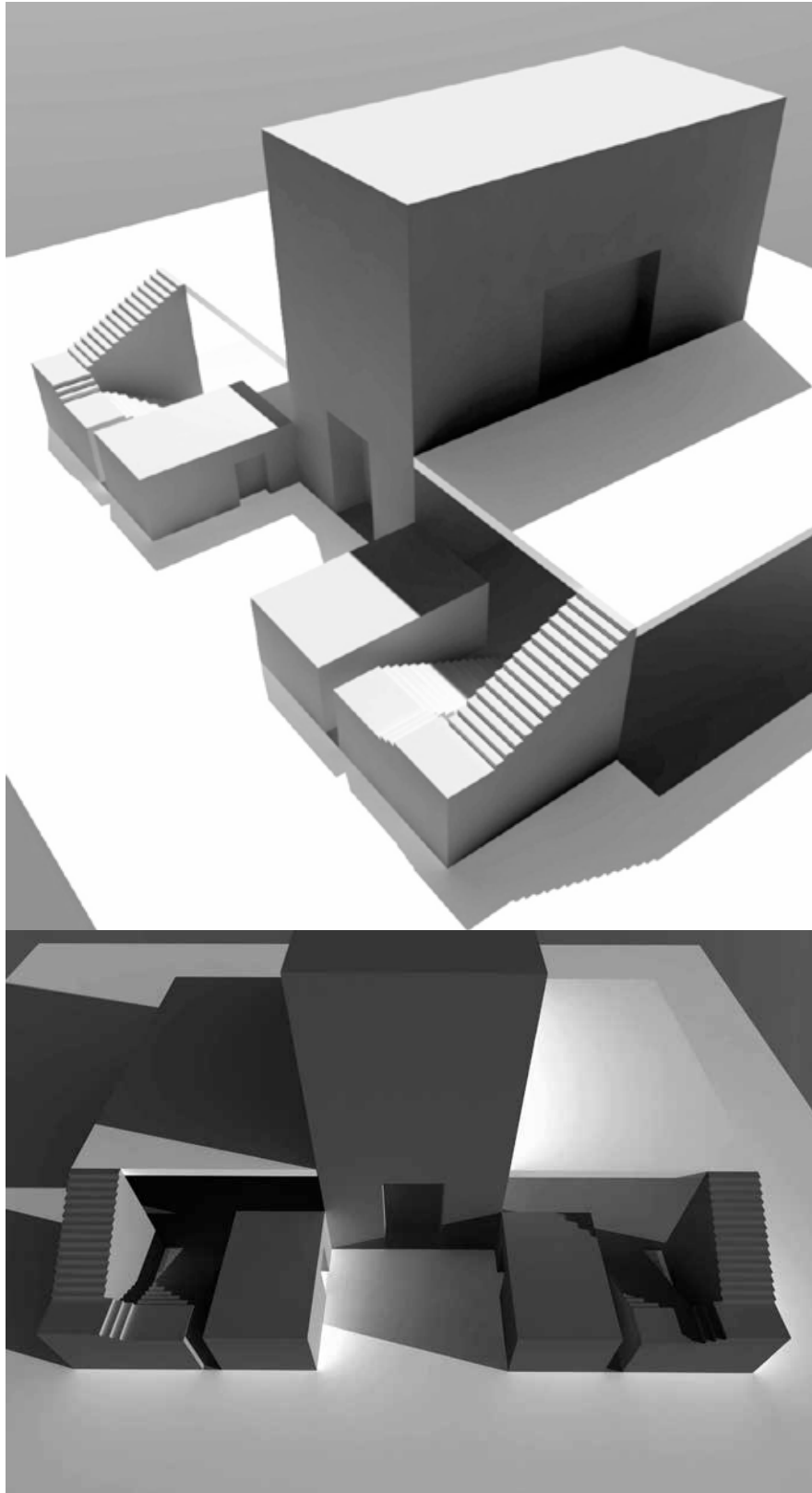


Fig. 167. Recreación del conjunto. Autora. Miriam Elena Cortés. Render. Luis Jimeno.



Fig. 168. Escalera desde el claustro de San Marcos.



Fig. 169. Escalera de la casa de las Conchas. Salamanca.



Fig. 170. Escalera del convento de San Juan de los Reyes. Toledo. Detalle del arco de acceso.



Fig. 171. Fotograma de Top Chef. Fuente: Atresmedia Player.

Esta escalera se emplaza en el ángulo suroriental de la sacristía de la capilla de este gran conjunto monumental, y en dirección norte. Por ello, hay que comprender las características que presenta dentro de la obra inicial del siglo XVI, trazada por Enrique Egás, que se componía de los dos primeros claustros, separados por esa gran capilla que con el tiempo se convertirá en eje articulador de los cuatro patios de los que se compone desde el siglo XVIII. En realidad esta escalera, de la que se tienen noticias a partir de 1526, cuando se comienza a plantear la construcción de la sacristía, responde probablemente a una fase de la construcción en la que Juan de Álava sustituye al anterior maestro toledano⁶⁶. Aunque con gran probabilidad, como ya se sugirió en alguna ocasión, las trazas podrían ser las ya marcadas por Egás⁶⁷, no será hasta aquel año cuando se localicen las primeras noticias sobre su construcción. Una obra en la que parece que está interviniendo Jácome García⁶⁸, el mismo que participó en las del cimborrio y que se encargará de las del archivo.

El análisis de esta obra no ha sido más que esbozado en algunos de los grandes estudios que se han llevado a cabo sobre el Hospital Real, alguno de los cuales ya se ha mencionado con anterioridad. Lo cierto es que en estos trabajos cuestiones tan concretas como el estudio de la escalera apenas adquieren trascendencia en relación a otras partes que por su grandeza e interés artístico se convierten en focos de atención para el historiador. Por otro lado, cuando se aborda el estudio de las escaleras, si es que sucede, apenas se hace mención a las de la sacristía (Fig. 172), cediendo el protagonismo a las claustrales, tanto aquellas realizadas por Egás a principios del siglo XVI; como a las interclaustrales que datan del siglo XVIII. Así sucede por ejemplo con la obra de Villaamil y Castro, quizás el que es considerado por la historiografía como el primero de los estudios completos de la obra, en el que no solo se hace un estudio desde el punto de vista artístico, sino en el que se recogen las Constituciones del Gran Hospital Real hechas por Carlos V, así como otros datos de interés sobre el funcionamiento del hospital. De esta manera en el capítulo III de la parte segunda en el que se tratan las obras realizadas en la tercera década del siglo XVI, entre las que se incluye el Archivo, no se hace mención a las nuevas escaleras que unen esta cámara superior⁶⁹. Como ya apuntó en su momento Rosende⁷⁰, la novedad que presentó Azcárate en su artículo sobre los trabajos desarrollados por Egás en este edificio, consistió en demostrar que la obra inicial se formaba

⁶⁶ ROSENDE VALDÉS (1999, 64-65).

⁶⁷ Según Rosende habrá que esperar a una segunda fase, a partir de 1510 para encontrar las primeras noticias que hablan de esta sacristía y que según el citado historiador constituyen: “*uno de los pocos datos que tenemos para las obras de la sacristía en este momento, pues el 22 de este mes [abril] al carpintero Rolando se le abonan las hojas de madera con destino a esta puerta y al caracol*”. ROSENDE VALDÉS (1999, 62). Este dato hasta cierto punto choca con la visión de Goy Diz, quien establece una primera fase en la que interviene Egás y que se prolongaría hasta 1514. GOY DIZ (2014, 419).

⁶⁸ Sobre este artista *vid.* PÉREZ COSTANTI (1930, 231-235).

⁶⁹ VILLAAMIL (1993, 153).

⁷⁰ ROSENDE VALDÉS (1999, 9).

con la capilla y los dos primeros patios. Desmontaba con ello la vieja tradición por la cual se creía que el proyecto de Egás sería similar al desarrollado pocos años después en el hospital de la Santa Cruz de Toledo⁷¹. Sin embargo, nada explica sobre la construcción de la sacristía y mucho menos sobre la escalera de caracol que permitía conectarla con la parte superior de la capilla. Por todo ello parece que es Rosende, en su monográfico sobre el Hospital Real, el primero en desarrollar el estudio de la sacristía y su escalera de caracol, poniéndolo en relación con la construcción del resto del conjunto hospitalario.

La falta de estudios sobre un elemento tan concreto como es la escalera monumental en Compostela es precisamente la que hace que todos y cada uno de los datos que se aportan sobre aspectos de las escaleras, por pequeños que sean, constituyan una parte fundamental y vital para construir la historia de cada una de las escaleras. En efecto, nuevamente se debe de hablar de escaleras en plural ya que en este caso, se puede decir que este conjunto se formó en dos fases. Así lo reconoce Rosende cuando dice: “las sacristías no tenían resuelta la comunicación interna y, por tanto, el acceso a cada una era independiente”⁷².

De este modo, probablemente en una primera fase se construyó el caracol que unía la sacristía, situada en un plano bajo, con un primer nivel que daba acceso a la tribuna de la capilla. Desde el primer momento la sacristía fue concebida como un espacio anexo a la capilla donde desarrollar actividades complementarias al culto, como corresponde a un espacio de estas características. Con posterioridad, en una segunda fase, esta escalera tuvo continuidad con otra que permitía acceder a la sacristía alta situada en un segundo nivel, donde hacia la tercera década del siglo XVI se habilitó como un espacio donde se establecería el archivo. Por tanto, la situación de esta escalera y la función para la que estaba diseñada, demuestran que no se trataba de una escalera principal —como sucedía con las de los patios— pero que no por ello deja de formar parte de esta historia de la escalera compostelana, ya que se trata de uno de los modelos de caracol simple que todavía se conservan hoy en Compostela, y que permiten marcar una secuencia lineal en el comportamiento de este elemento en la historia de esta ciudad.

No cabe duda de que en este caso la forma responde a la función: se trataba de situar un elemento de acceso a planos superiores, que ocupara un espacio reducido, apropiado a un espacio secundario y de acceso restringido. Sin embargo, esa forma que con el paso del tiempo será desaprobada en

⁷¹ AZCÁRATE RISTORI (1955, 16). Dice Azcárate en relación a los hospitales de Granada, Toledo y Santiago que: “*en los tres se repite —con variantes—, una traza, la planta de cruz griega con patios entre los brazos de la cruz, aunque en el de Santiago, esta planta parece ser la consecuencia de adiciones posteriores*”. Para ello se basa en el Memorial de 1499, en donde se mencionaba que las conducciones del agua debían de pasar: “*principalmente a cada uno de los dos patios*”. AZCÁRATE RISTORI (1955, 18).

⁷² ROSENDE VALDÉS (1999, 64-65).

todos los manuales de arquitectura, marca una época que está a medio camino entre los planteamientos medievales y la nueva forma de entender la escalera de época moderna, en la que la escalera de tramos rectos se convierte en protagonista. Por esta última razón, es posible que no haya que entender esta forma de escalera como un modelo arcaico, sino más bien como la solución que se le sigue dando a algunas escaleras que se sitúan en espacios de pequeñas dimensiones y que no tienen un acceso público claro y, en definitiva, un trasiego continuo⁷³. Es el caso de las torres-campanario de numerosas iglesias que se construyeron a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en la que todavía se percibe la influencia del modelo arcaico de *busillo*.

Este caracol de la sacristía, que se configura bajo el modelo conocido como *de Mallorca*, se traduce al exterior de manera que el paramento mural que la rodea se articula rompiendo la linealidad del resto del conjunto de la sacristía. La puerta que limita ambas estancias se remata con una moldura de líneas rectas en la que se inscribe un semicírculo que es el que guarda el tímpano decorado que junto con la propia barandilla de la escalera, son los únicos elementos que aportan un toque de gracia al conjunto. Además la forma curva que se genera, no solo se traduce al interior de la sacristía, sino que también se presenta en el patio posterior izquierdo del Hospital Real, que se construye a lo largo del siglo XVIII. No sucede lo mismo en la parte interior de la capilla, donde la escalera no solo no evidencia su forma, sino que incluso, exceptuando un ventanuco que mira hacia el interior de la iglesia, pasa totalmente inadvertida.

⁷³ De este modo se puede entender que la escalera circular se aplique como solución a determinadas necesidades de acceso que pretende cubrir la arquitectura desde ese momento. En Galicia continúa esta tradición, especialmente para las torres y campanarios de las iglesias. Y, de hecho, como ya se ha visto en anteriores capítulos, algunas obras escritas, especialmente aquellas dedicadas al corte de la piedra presentan el modelo de caracol.



Fig. 172. Escalera de la sacristía.

4.2. La escalera en la arquitectura civil

4.2.1. La escalera en los colegios

Desde finales del XV el comportamiento de la escalera en la ciudad de Santiago comienza a experimentar una nueva manera de entender este elemento arquitectónico. Esto sucede más o menos a la par que el desarrollo que este mismo elemento tiene en otros importantes focos artísticos europeos, destacando principalmente el italiano, el francés y el flamenco, con sus primeros estudios teóricos en los que se rompe con la vieja tradición que impedía hacer visible este elemento y que limitaba experimentar la diversidad de posibilidades que podía presentar. En Compostela la experimentación entra a través de maestros foráneos que la practican al amparo —o con la excusa— de la construcción de las grandes edificaciones que el Renacimiento concedió a la ciudad.

A la sombra del Hospital Real nace una primera muestra de ello. Pero será junto a la construcción de los edificios pensados para la instrucción académica donde se experimente y genere el desarrollo posterior de la escalera monumental. Estos edificios, promovidos por los más destacados miembros del clero constituyen, por tanto, los prolegómenos de lo que siglos después se asentará en la tradición compostelana. La experimentación espacial, la ruptura de elementos, la disposición y la manera de construir van a ser decisivos. Por otro lado, la tipología claustral a la que responden estos colegios es decisiva en la creación de un tipo de escalera que se va a ver repetida en otros recintos de las mismas características, aunque desarrollen distintas funciones.

Más adelante, cuando se asuman los modelos simples, la escalera también experimentará un cambio que no solo afectará a su configuración, sino también a su situación con respecto al resto de las estancias del edificio. Esto sucede en un momento en que las premisas para la construcción de la buena escalera se han asentado y se ponen en valor especialmente al amparo de las construcciones de promoción regia. Así sucede con los palacios del siglo XVIII; aunque también con otras obras promovidas por el monarca, cuyo cometido está vinculado con el ámbito académico. Los nuevos templos de la sabiduría, financiados por la Corona, tenían que ser portadores de la riqueza y gloria que correspondía al rey.

Colegio de Santiago Alfeo (o de Fonseca) [Núm. 3]

Este colegio, fundado por el arzobispo Alonso de Fonseca, se sitúa en el extremo suroccidental de la plaza del Obradoiro, en paralelo a la calle del Franco y detrás del colegio de San Jerónimo, actual sede del Rectorado de la Universidad de Santiago (Fig. 173). Como narra Otero Pedrayo, el origen de su fundador es compostelano. Se trata del arzobispo Alonso de Fonseca III⁷⁴, que nace en Santiago en 1474 y que promovió la construcción de este edificio dedicado a enseñanzas de carácter superior⁷⁵. Eligió como lugar para su emplazamiento el solar de la casa de su madre, un espacio privilegiado, a juzgar por su situación en las inmediaciones de la basílica compostelana. Para su construcción, como no podía ser de otra manera, eligió al arquitecto Juan de Álava⁷⁶, que por aquel entonces dirigía algunas de las obras más destacadas de la catedral. El deseo de Fonseca por ver rematada su obra se verá truncado en primer lugar por su traslado a Toledo y, posteriormente, a Alcalá de Henares, donde fallece en 1534. Por aquel entonces las obras del colegio se encontraban en un estado avanzado, pero no concluidas en su integridad.

La obra promovida por el arzobispo supone el impulso por instaurar un edificio que albergue estudios mayores, pero no se puede decir que esta constituyera plenamente el germen de la Universidad en Compostela. Ciertamente, sus primeros y modestos intentos por establecer dicha institución en la ciudad, se deben buscar pocas décadas antes. Como ya señaló Vila Jato “a orixe primeira da futura Universidade de Santiago [...] é preciso situalo na fundación do chamado Estudio Vello por Lope Gómez de Marzoa no 1495, ó que poucos anos despois se xunta o prelado Don Diego de Muros”⁷⁷. La tentativa de Gómez de Marzoa, regidor, notario y recaudador de las rentas reales en Galicia, fue establecer un *Estudio General*, sistema habitual en otros puntos de España, donde se impartían las materias de Teología, Derecho, Gramática e Historia⁷⁸. Para ello, en el citado año, negocia con la Orden Benedictina, establecida en las dependencias de San Martín Pinario desde hacía casi una década⁷⁹, la ocupación de sus antiguas dependencias de Antealtares⁸⁰, es decir, en el extremo oriental de la plaza de la Quintana⁸¹. La carta de fundación del Estudio Viejo de

⁷⁴ Sobre sus aportaciones y promociones *vid.* VILA JATO (2000, 607-635).

⁷⁵ OTERO PEDRAYO (1954, 439).

⁷⁶ Sobre su obra el caso concreto de su participación en el proyecto del colegio de Fonseca *vid.* CASTRO SANTAMARIA (2002, 458-462).

⁷⁷ VILA JATO (1993a, 75-76).

⁷⁸ GARCÍA ORO (1980, 16).

⁷⁹ Sobre el proceso de reforma de la Orden Benedictina en Santiago y su incorporación a la Congregación de Valladolid resulta fundamental el estudio de: BARREIRO FERNÁNDEZ (1966, 235-256).

⁸⁰ LÓPEZ FERREIRO (1968, 479-480); OTERO TÚÑEZ (1985, 14).

⁸¹ La primera congregación de benedictinos se estableció en este recinto, para custodiar los restos del Apóstol Santiago. El plano de 1768 firmado por Fray Plácido Caamiña pone de manifiesto las dimensiones de este recinto que limitaban directamente con los restos de la primitiva basílica compostelana. Este plano fue presentado por primera vez en FILGUEIRA VALVERDE (1950, lám. XI). Y también PITA GALÁN (2007). A finales del siglo XV se abandonan estas celdas para establecerse en las de San Martín Pinario, donde también estaba asentada otra pequeña comunidad de benedictinos. A finales del siglo XVI este monasterio comenzará a experimentar un proceso de ampliación y renovación

Santiago fue recogida por López Ferreiro y en ella se detallan todos los deseos y disposiciones que se pretendían con su creación⁸². Este proyecto de Estudio General pronto se quebró. En primer lugar porque al poco tiempo de establecerse en Antealtares se ven obligados a abandonar el recinto, debido a la ocupación del mismo por las monjas benedictinas. Es en este momento —señala Rivera Vázquez en su estudio sobre la implantación de la Compañía de Jesús en Santiago— cuando:

“en 1501, el mismo Marzoa, en colaboración estrecha con Diego de Muros (gallego también y obispo de Canarias) insiste en su antiguo proyecto y crean juntamente el llamado *Estudio Viejo*, que se instala en la Rúa nueva, en el mismo solar que con el tiempo albergaría el Colegio de irlandeses”⁸³.

Finalmente la muerte de Gómez de Marzoa debilitó la idea inicial de implantar el *Estudio General*. Sin embargo, este suceso no impidió que el por entonces Deán de la catedral, Diego de Muros III, continuara esta iniciativa. Dentro de este contexto, interviene el arzobispo, Alonso de Fonseca III, miembro de una destacada familia compostelana, y que ocupa la sede arzobispal en el año 1507. La rivalidad entre ambos pronto se hará evidente, de manera que el proceso para constitución del rango de Universidad se ralentizó hasta el punto de que habrá que esperar a la empresa promovida por el propio arzobispo Fonseca para que con la fundación del nuevo colegio, autorizado por Clemente VII el 13 de marzo de 1526⁸⁴, se instaure la Universidad, con sus estudios mayores. La perspectiva de Fonseca era la de un humanista, un hombre que deseaba —a juzgar por su proyecto— acercar la enseñanza a Compostela. Por ello, antes de contar con la aprobación papal para su gran empresa, comenzó por establecer un colegio —el *Estudio Nuevo*— en las dependencias del viejo hospital de la Azabachería⁸⁵ —u hospital de Peregrinos de San Juan— que, por aquel entonces se debía de encontrar entre la fachada norte de la catedral y las dependencias de un monasterio de San Martín Pinario muy diferente al que se conoce en la actualidad⁸⁶. Sucedió esto hacia 1521⁸⁷. Tras este

que se motivó por la propia reorganización que afectó a la Orden Benedictina. Poco después estas viejas dependencias serán ocupadas por las monjas benedictinas, procedentes a su vez de las dependencias de Santa María de Conxo. Sucederá esto en 1499. Entre tanto, en esos años que median, se intentará establecer el Estudio General, que poco durará en este espacio.

⁸² LÓPEZ FERREIRO (1968, 240). Recoge lo siguiente: “(...) se pusieron de acuerdo para fundar un Estudio permanente en Santiago, con rentas fijas y personas destinadas exclusivamente a la enseñanza, según un plan y reglamento establecido de antemano. Para esto, el obispo de Canarias cedió gratuitamente la casa y huerta que había heredado de su padre, Vasco López de Burgos, en el Cantón de la Rúa Nueva”. Aclara en nota a pie de página: “El Cantón de la Rúa nueva no es la calle conocida hoy día en Santiago con este nombre, sino el extremo de la Rua Nueva que hace esquina a la calle del Riego de Agua”. Este solar debió de ser en el que hacia 1613 se instaló en colegio de Irlandeses de Santiago, hoy pazo de los Bermúdez, donde también vivió en Conde de Ramiranes.

⁸³ RIVERA VÁZQUEZ (1989, 13).

⁸⁴ GOY DIZ (1996b, 30).

⁸⁵ De este viejo hospital, según cuenta la tradición, se conserva su fachada que es la que actualmente presenta el edificio de San Jerónimo, en el extremo sur de la plaza del Obradoiro.

⁸⁶ Este hospital debía de estar vinculado o formar parte de las dependencias de San Martín. Su origen antecedió a las obras del Hospital Real y del Hospitalillo de San Roque, obras ambas producto del siglo XVI y que formaron parte de un proceso de concienciación hacia la necesidad de que una ciudad de peregrinación como es Santiago, debía de contar con unas buenas infraestructuras sanitarias. El plano fechado en 1595 y que es el primero conocido que ilustra la disposición

primer proceso, continuaron otros tantos: la solicitud para convertirlo en Colegio-Universidad, la anexión del *Viejo Estudio* y, finalmente la constitución, en 1526, de la Universidad de Santiago, para lo que, como ya señaló Goy Diz⁸⁸, en 1522 ya se había iniciado un planteamiento para la ejecución de un nuevo edificio que, por supuesto, respondería a los criterios arquitectónicos y estilísticos más modernos: aquellos procedentes de Castilla, dirigido en primera instancia por Juan de Álava⁸⁹. Sin embargo, el resultado final de este conjunto ya no sería visto por Fonseca: en 1524 se marcha a Toledo, para ocupar la sede arzobispal. Tan solo una década después fallece en Alcalá de Henares. No obstante, como en su momento ya señaló García Oro, si “a Muros corresponde el mérito de iniciar la empresa. A Fonseca cabe la gloria de haberla consumado”⁹⁰.

La llegada del arzobispo a Toledo es fundamental para su contacto con uno de los grandes arquitectos del momento, que junto a Diego de Siloé se encargó de importar el modelo “a la romana” y, lo más importante, principal responsable del desarrollo y ejecución de los conjuntos de escalera más destacados del siglo XVI en Castilla. Se trata de Alonso de Covarrubias que en 1529 es nombrado nuevo director de obras del colegio de Fonseca⁹¹. Este nuevo nombramiento, que se produce en los últimos años de vida de Juan de Álava⁹², es decisivo y definitivo a la hora de comprender el desarrollo final del nuevo colegio. En primer lugar, que Covarrubias participara en una obra compostelana, suponía introducir los nuevos gustos de la Corte toledana⁹³, es decir, implicaba que en Santiago se asumirían los planteamientos más novedosos de la arquitectura renacentista del momento. Por otro lado, entre las disposiciones marcadas para la creación del nuevo edificio, la organización y presentación de las escaleras permitirán establecer una continuidad con el modelo presentado en las escaleras del Hospital Real, ejecutadas por otro arquitecto toledano,

de Santiago, muestra un conjunto de edificios que se corresponden con el recinto de San Martín Pinario y donde quizá se integre este hospital.

⁸⁷ OTERO TÚÑEZ (1985, 21).

⁸⁸ GOY DIZ (1996b, 30).

⁸⁹ Cuenta Pérez Costanti en su ilustre diccionario que Juan de Álava, tras proyectar importantes obras fuera de Galicia, entre las cuales cabe mencionar la catedral de Plasencia, fue requerido a Santiago con el fin de aportar las trazas para el claustro catedralicio. Sucede esto en 1510, siendo ya arzobispo Alonso de Fonseca III. Aunque la confirmación del proyecto no se realizó hasta 1521, su presencia en Compostela la intercaló con su trabajo en Castilla. De ahí que en ocasiones delegara sus responsabilidades en Jácome García, aunque él siguió conservando el cargo de maestro de obras. PÉREZ COSTANTI (1930, 7). Que no permaneciera de manera continuada en la ciudad no fue motivo suficiente para ser requerido para la ejecución de otras obras, entre las que sobresalen las del Hospital Real o la del presente colegio. Pérez Costanti señala, a propósito del retablo marmóreo que centra la capilla del Salvador en la basílica compostelana, que en él: “*se ven las armas del Arzobispo Fonseca, de que fue el arquitecto predilecto*”. PÉREZ COSTANTI (1930, 8). De esta manera se puede entender que su gran iniciativa solo pudiera ser ejecutada por su arquitecto de confianza. El mismo que en 1537, tan solo tres años después de la muerte de Fonseca, fallece encontrándose las obras en plena ejecución.

⁹⁰ GARCÍA ORO (1980, 21).

⁹¹ GOY DIZ (1996b, 30).

⁹² Juan de Álava muere en 1537. Cinco años antes, el arzobispo Fonseca contrata a Covarrubias para revisar las primeras trazas realizadas por el maestro vasco. Finalmente se ejecuta un segundo proyecto con su correspondiente pliego de condiciones, firmado por ambos maestros. CASTRO SANTAMARÍA (2002, 459).

⁹³ No obstante no era la primera vez. Hay que recordar como el Hospital Real, por aquel momento casi acabado, fue una promoción real, aunque en este caso fomentada por los Reyes Católicos, al servicio de los cuales estaba Enrique Egás, también arquitecto toledano. Alonso de Covarrubias, por su parte, es el arquitecto del Renacimiento, vinculado al nuevo emperador Carlos I de España.

al que bien conocía Covarrubias; superándolo y evolucionando el concepto de la escalera monumental en Santiago (Fig. 174). Se puede decir, por tanto, que es al amparo de estos dos modelos iniciales, no muy distantes en el tiempo, donde se encuentra el origen de la escalera monumental en Santiago. Ellos serán decisivos en el comportamiento que este elemento arquitectónico asuma a lo largo de los siglos.

Que Alonso de Fonseca no haya podido ver el resultado de esta obra, que se inició con el contrato firmado hacia 1532⁹⁴ y que en 1544 ya estaba configurada en su imagen exterior, aunque no acabada en su totalidad⁹⁵, no quiere decir que no esté imbuida de su espíritu. Y lo hace desde su base ya que el elenco de artistas que participaron en su diseño y construcción llegan procedentes de círculos artísticos castellanos, donde la presencia del arzobispo se hizo evidente. La importancia que para la historia de Santiago tiene este edificio, así como el hecho de que en su obra intervinieran fundamentalmente Juan de Álava, Alonso de Covarrubias y Rodrigo Gil de Hontañón, es suficiente razón como para que el resultado de este edificio haya sido objeto de interés y de estudio por muchos historiadores.

El trabajo de Fraguas Fraguas podría ser considerado como el primero que aborda la historia del colegio. Este compendio se configuró a partir de la documentación extraída del Fondo Histórico de la Universidad de Santiago que actualmente se conserva en el AHUS⁹⁶. No obstante, este detenido estudio tiene un antecedente. En 1950 Neira de Mosquera ya había estudiado la evolución de este colegio desde su fundación hasta su traslado al edificio central de la Universidad en el siglo XVIII⁹⁷. En ambos casos se trata de estudios donde apenas tienen cabida la historia de la construcción del edificio. La historia del colegio se completó con otras aportaciones, destacando la ofrecida por Otero Túñez⁹⁸ y ya con posterioridad, en otros trabajos que se llevaron a cabo, entre los que sobresale el realizado con motivo del quinto centenario de su creación⁹⁹. Estas últimas obras presentan las características comunes de sobrepasar el límite de la mera historia de su fundación y su evolución como institución, para poner en valor otros muchos de sus aspectos, entre los cuales destacan la gran riqueza patrimonial que abarca y que con el paso de los siglos fue generando. Una abundancia de la que buena muestra de ella son los distintos edificios que a su sombra se han ido creando y que son el manifiesto directo del paso del tiempo y de los cambios estilísticos que se han ido produciendo a lo largo de los siglos.

⁹⁴ GOY DIZ (1996b, 34).

⁹⁵ En las décadas sucesivas se realizaron algunos cambios, nuevas propuestas y anexionos que modificaron la imagen inicial del conjunto. De ello se conservan documentos gráficos, custodiados fundamentalmente en el AHUS, tales como el proyecto de ampliación con teatro que realiza Juan Pérez hacia 1547 o la torre del Reloj diseñada por Mateo López.

⁹⁶ FRAGUAS FRAGUAS (1956).

⁹⁷ NEIRA DE MOSQUERA (1950, 12-24).

⁹⁸ OTERO TÚÑEZ (1985, 23).

⁹⁹ GARCÍA IGLESIAS (1995); VILA JATO (1996).

Como ha sucedido y va a suceder en gran parte de los conjuntos monumentales de escaleras que se van a estudiar, la documentación que ha llegado a nosotros en la mayor parte de las ocasiones es escasa y parcial, cuando no inexistente. Lo específico del asunto a tratar —la escalera— es lo que hace que si en ocasiones ya resulta complicado localizar información que evidencie detalles de la construcción de un edificio; todavía sea más difícil encontrar testimonios que expliquen o den pistas sobre la construcción de las escaleras, y mucho menos documentos gráficos como alzados o secciones. Evidentemente cuanto más se profundiza en el tiempo, más complicado resulta localizar este tipo de documentación tan importante para este trabajo; de la misma manera que a medida que se avance en el tiempo, será más frecuente trabajar con documentos de interés.

Por esta razón trabajar con testimonios como los de Juan Pérez, que en 1547 presenta un proyecto para ampliación del conjunto, es de vital importancia. En sí, este proyecto permite hacer una valoración de cómo se encontraría el conjunto ya construido, en una fecha poco posterior a su remate. Se observa, que el discurso al que esta se somete es exactamente igual al dispuesto en la actualidad. Un edificio de tipología claustral, cuadrado, centrado por un único patio al que se accede a través de un vestíbulo inicial que limita con la calle del Franco. Este zaguán de entrada —que como ya señaló Goy Diz está coronado por una bóveda de crucería cuya clave se decora con el escudo de los Ulloa—¹⁰⁰ actúa como distribuidor que da acceso al salón artesonado previsto para impartir las clases de Teología a la izquierda¹⁰¹, a la capilla a la derecha¹⁰² y de frente comunica directamente con el patio.

Una vez superada esta primera parte se accede al núcleo fundamental en la organización del edificio, en torno al que se disponen el resto de estancias: aulas, dormitorios, biblioteca, comedor y cocina. A pesar de que en la actualidad la distribución interior del edificio haya podido variar en gran medida por los distintos usos que se le ha dado al edificio desde que este cambió sus funciones, la disposición de la escalera no ha cambiado en absoluto, al menos en lo que a planta se refiere. La falta de alzados y secciones del conjunto imposibilita saber si, desde el primer momento esta escalera fue de caja abierta, como se presenta en la actualidad. Lo que si existe son unos planos conservados en el Archivo Histórico Nacional (AHN) datados en el siglo XVIII en los que se puede observar la distribución del edificio y su escalera principal¹⁰³ (Fig. 175). Esta última, situada en el mismo espacio en que se ofrece actualmente parece responder a los mismos planteamientos: escalera simple, de caracol cuadrado y compuesta por tres tramos rectos, y con dos aberturas en la planta baja por lo

¹⁰⁰ GOY DIZ (1996b, 34).

¹⁰¹ El artesonado en madera es un elemento inusual en la tradición gallega. Su estilo mudéjar lo vincula al modo de hacer toledano, de ahí que se entienda como un préstamo que solo se puede comprender teniendo en cuenta el origen de Covarrubias.

¹⁰² Esta capilla fue reedificada por Diego de Romay en 1688. VILA JATO (1995, 130-133).

¹⁰³ Planos recogidos en: VIGO TRASANCOS (2011, 844).

cual podría decirse que, al menos en planta se ha respetado el esquema. No se puede decir nada sobre su alzado, porque no existen testimonios que reflejen cómo se presentaba a los ojos de un estudiante del siglo XVIII. En este sentido tampoco se han podido localizar documentos que certifiquen que esta obra ha podido experimentar cualquier tipo de cambio o de modificación. Con lo cual, si se partiera de la perspectiva de que esta escalera no hubiera sido transformada desde su estado inicial, se podría entender como esta no es ni más ni menos que una pequeña evolución de la presentada por Enrique Egás en el Hospital Real.

Situada en el extremo sur del colegio, donde se encontraban las cocinas y para donde en 1701 Domingo de Andrade proyecta la hospedería y el cuarto rectoral¹⁰⁴, se presenta fácilmente visible a los ojos de quien accede al interior del edificio. El hecho de que se evidencie con inmediatez supone romper con los viejos modelos ocultos y, en cierto sentido se está evolucionando respecto al modelo presentado en el Hospital Real. En este último, al estar dividido en dos claustros, encontrar las escaleras resulta más complicado. Además estas quedan ocultas por la pared y solo se identifican una vez que se entra en el claustro y se centra la portada de acceso a las mismas. En el colegio de Fonseca las escaleras se abren al exterior por medio de dos arcos de diferente tamaño. El más grande, es decir, el que acapara un mayor protagonismo, es el que introduce el recorrido ascensional. El pequeño subraya que existe un hueco u ojo central, del que carecían las escaleras de Egás en el Hospital Real. En ambos casos se dispone en una caja a la española, es decir, un espacio abierto horizontalmente, lo que permite romper con este tipo de barrera visual. Sin embargo, la escalera del colegio de Fonseca da un paso más allá y horada el espacio vertical, permitiendo abrir un poco más la visión de este elemento al usuario. Si en el Hospital Real se estaba ante un modelo que Egás pudo experimentar en el desaparecido claustro de San Juan de los Reyes y que, en líneas generales, es lo que también se dispuso en otros puntos de España, de los cuales Salamanca y las escaleras de su Universidad daban buena muestra; en el Colegio Santiago Alfeo hay una nueva manera de entender el espacio en el que se desarrolla la escalera, y que en el fondo va en la línea de los practicado por Covarrubias en el hospital de la Santa Cruz o en palacio de las Dueñas de Medina del Campo.

No obstante, existen grandes diferencias respecto a cualquiera de estos dos modelos que afectan en gran parte a su repertorio decorativo y constructivo. En primer lugar, la disposición de sus tres tiros se hace a través de un sólido parapeto pétreo en el que no hay muestra alguna de la gracia contenida en los modelos castellanos. Sillares de granito dispuestos de la misma manera que ya se habían colocado en el Hospital Real. Ni la primera huella de un elemento decorativo que anime el resto de la composición. Una simple moldura semicircular corona el sencillo parapeto que cierra el conjunto

¹⁰⁴ Este proyecto fue ejecutado por Fray Gabriel de Casas. BONET CORREA (1984, 410-411) y FOLGAR DE LA CALLE (1995, 143).

e impide la posibilidad de que el usuario pueda correr riesgo de caer en el núcleo. Esta carencia ornamental, que va a ser un rasgo común y definitorio en la práctica compostelana en particular, y gallega en general, podría estar motivada por la dificultad de trabajar con esta piedra en lo que a detalles ornamentales se refiere; pero también permite comprender que a pesar de que el proyecto parte de la mente de un arquitecto estrechamente ligado al círculo castellano (sea Juan de Álava o Alonso de Covarrubias) y por tanto acostumbrado a todo ese repertorio procedente del Gótico hispano-flamenco, probablemente quien lo ejecutó —como ya señaló Goy Diz en la obra también participaron Jácome García y Alonso de Gontín—¹⁰⁵ estaría acostumbrado a una tradición gallega en la que el lenguaje ornamental quedaba en la mayor parte de los casos reservada a la propia disposición de los elementos arquitectónicos. Ni pintura, ni escultura. Eso sí, en consonancia con el salón de Teología, la escalera se remata con un artesonado mudéjar¹⁰⁶ (Fig. 176), recuerdo de la participación de artistas procedentes del foco toledano, que arrastran con ellos la herencia de una corriente artística poco habitual en el territorio gallego. Rasgos característicos son el empleo de la madera como material con el que se puede trabajar en la seriación que conforma el armazón de la techumbre. En la taracea trenzada —que caracteriza este lenguaje geométrico de procedencia mudéjar— se integran una serie de motivos decorativos pinjantes, recordando otras obras de similares características. Es el caso del foco aragonés, cuyos ejemplos más destacados podrían encontrarse en la techumbre de la catedral de Teruel, o también en el Salón del Trono del palacio de los Reyes Católicos en la Alfajería. A diferencia de aquellos, el caso compostelano se presenta sin policromía y si repertorio ornamental se reduce a la simple decoración geométrica, sin imágenes de ningún tipo, lo que acaba por determinar la sobriedad del conjunto. La singularidad de esta obra no solo reside en integrar un lenguaje artístico ajeno a la tradición local. Además de ello, el hecho de integrar un repertorio decorativo en esta parte de la escalera lo convierte en un caso que —exceptuando casos muy concretos como los que se verán en el monasterio de San Martín Pinario— resulta poco habitual en Compostela.

La iluminación, elemento necesario en la arquitectura gallega, se hace presente a través de la apertura del espacio. Sin embargo el proceso de su proyección desde el exterior a su interior es complicado, ya que la escalera se localiza en el ala sur del conjunto y mirando hacia el norte, con lo cual los rayos de luz apenas se perciben no siendo en las primeras horas del día, cuando el sol está en el este.

Además, como convenía a un edificio de estas características, desde el primer momento en el pliego de condiciones se recogía que en la escalera principal, al igual que en el caso de las escaleras de

¹⁰⁵ GOY DIZ (1996b, 34).

¹⁰⁶ GARCÍA IGLESIAS (1995, 32). Y para un estudio global del arte mudéjar *vid.* BORRÁS GUALÍS (1991). Más recientemente DÍEZ JORGE (2001).

carácter secundario, se debían de emplear bloques de sillería¹⁰⁷, siguiendo así lo establecido en otras escaleras de similares características como el colegio de Fonseca de Salamanca o el de Ramírez de Villaescusa. Como no podía ser de otra manera, se recurrirá a bloques de granito, material habitual en la tradición compostelana, siguiendo el sistema constructivo típico castellano, en el que las zancas exentas todavía se cierran hasta el suelo con un muro, utilizando un arco occino solo en el último tramo.

La construcción del colegio de Fonseca resulta fundamental para la historia de Santiago, ya que supone el germen de su Universidad, de una manera firme. Lo hace de manera tardía, si se compara con otras destacadas ciudades españolas, pero del mismo modo lo hace en un momento de eclosión de las artes y del redescubrimiento de los modelos renacentistas, derivados de la escuela romana. Aunque todavía no se haya podido confirmar si detrás de la construcción de su patio está la mano de Juan de Álava, de Gil de Hontañón o de Alonso de Covarrubias, se podría decir que el diseño inicial pudo ser obra del primero de ellos, y que una vez que este marchó, probablemente el hacer de Covarrubias es el que quedara reflejado en esta escalera que tanta similitud ofrece con las de Enrique Egás, aunque apuntando a los modelos más novedosos traídos directamente desde Toledo. A fin de cuentas quien mejor que el mejor proyectista de escaleras del momento para construir las del edificio más moderno de Compostela.

La escalera del colegio de Fonseca estaba pensada, como sucederá en la mayor parte de los casos, para cubrir una necesidad funcional: conectar los dos pisos del colegio, uniendo las estancias comunes a las habitaciones situadas en la parte superior. En este sentido, funcionaría exactamente igual que en el caso de los monasterios y conventos ya que, a fin de cuentas, estos también eran espacios claustrales en torno a los cuales se organizaba la vida en comunidad. De ahí que las dimensiones de las escaleras estén pensadas en parámetros de amplitud y comodidad de acceso, que permita el paso de varias personas a la vez. En la actualidad, el acondicionamiento de este espacio como BXUS, ha hecho que este espacio de escaleras quede totalmente restringido a la comunidad. No se permite el acceso directo a través de estas escaleras exteriores (si a través de otras interiores), con lo cual es una escalera sin vida, en la que su función comunitaria ha quedado totalmente relegada a un segundo plano.

¹⁰⁷ CASTRO SANTAMARÍA (2002, 459).

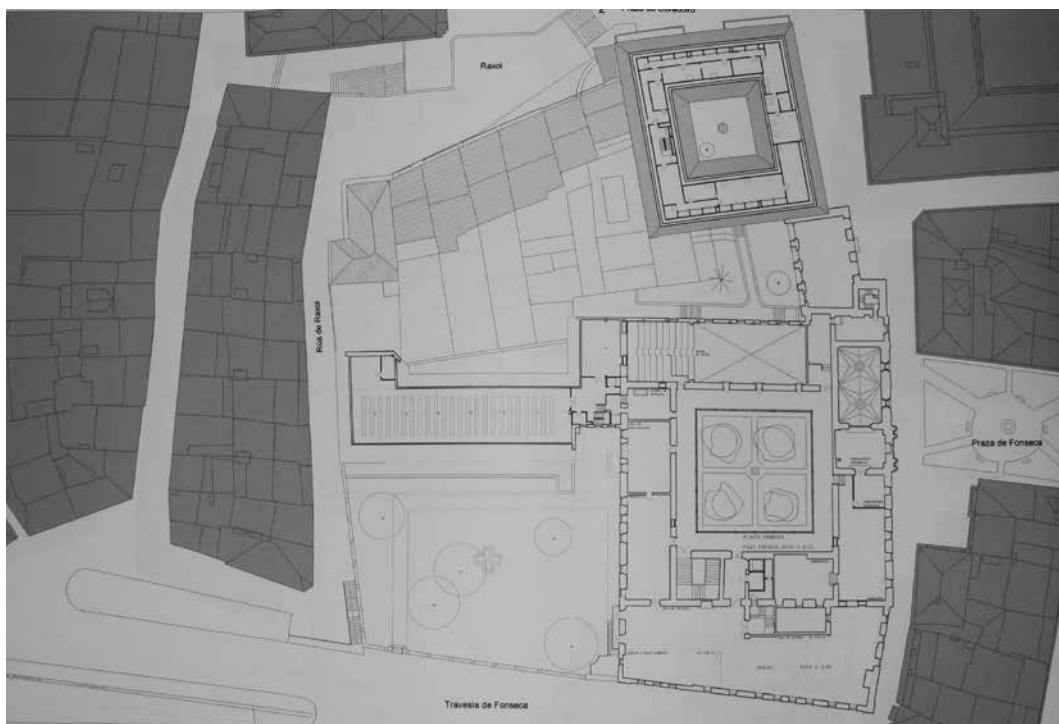


Fig. 173. Plano del colegio de Fonseca. ADXPC.



Fig. 174. Escalera en el claustro del colegio de Fonseca. (b/n).

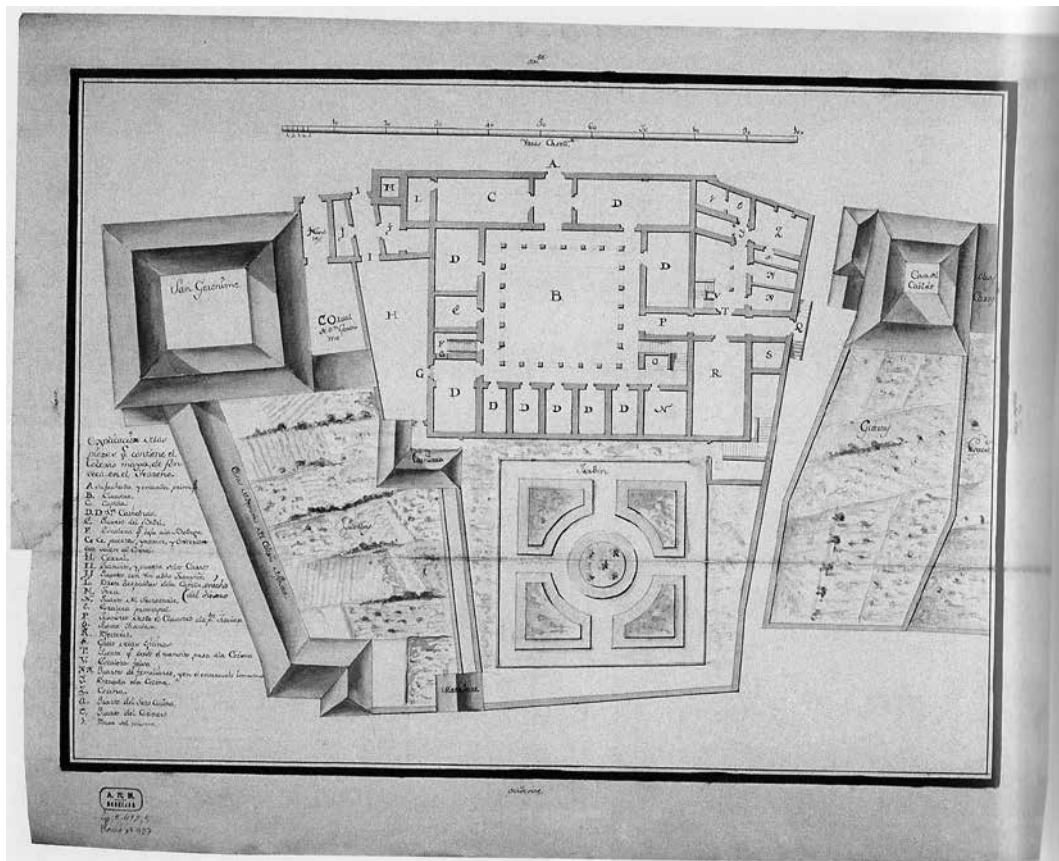


Fig. 175. Plano del colegio de Fonseca. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

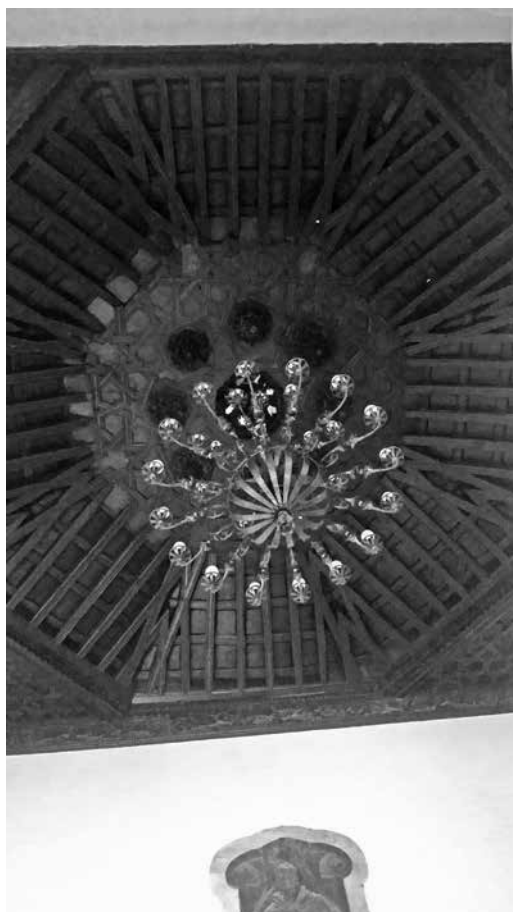


Fig. 176. Artesonado mudéjar de la caja de escalera.

Colegio de Pasantes del arzobispo San Clemente [Núm. 4]

Este colegio se sitúa extramuros de la ciudad histórica, en el extremo suroeste, dirección a la carretera de Pontevedra. Su promoción parte del arzobispo don Juan de San Clemente que fue el antecesor inmediato de don Maximiliano de Austria¹⁰⁸, el mismo que ordena la elaboración de los primeros planos que se conservan de la ciudad y que constituyen el testimonio más directo de la configuración de Santiago en aquellos tiempos¹⁰⁹ y en los que todavía no se recoge el edificio del nuevo colegio (Apéndice 1).

La intención para su construcción que sucede en el tiempo a la ya promovida por Alonso de Fonseca III, la detalla Otero Pedrayo:

“El colegio fué creación del piadoso arzobispo D. Juan de San Clemente, en 1602, para 18 colegiales —número nunca alcanzado— que hubieran aprobado el grado de Bachiller, por lo que eran llamados Pasantes, gallegos o cordobeses, por ser de aquella tierra el fundador, o de las diócesis que pagaban el Voto de Santiago, en cuyo pleito trabajó mucho el arzobispo Sanclemente. El historiador de Lugo, Pallarés Gayoso, y el bibliófilo y políglota Valle Inclán, vistieron la beca azul de San Clemente. Colegio que nunca fué mayor en competencia con Fonseca y se rigió directamente por las decisiones del Cabildo”¹¹⁰.

Este autor no solo aporta las posibles fechas en las que se inició el proyecto, sino que también explica a quien estaba orientada la educación que allí se impartía o el número de estudiantes que se podían acoger. También incluye un dato curioso: su fundación nunca supuso una rivalidad absoluta para el colegio de Fonseca o, lo que es lo mismo, la Universidad de Santiago¹¹¹. Pero además de esto también aporta otro tipo de datos como la posible atribución de la obra. Y en este sentido sugiere que su construcción se debe a un proyecto de Jácome Fernández y Leonel Aballe¹¹². Sobre el primero de ellos cuenta Pérez Costanti que fue maestro de obras de la catedral, desde 1606 hasta su muerte en 1618. Asimismo, afirma que “fué maestro de las obras del “colegio nuevo” o de San

¹⁰⁸ BONET CORREA (1984, 127).

¹⁰⁹ Estos planos se conservan en el Archivo General de Simancas y fueron presentados al emperador Felipe II, con la intención de solicitar el cierre de cuatro de las nueve puertas de las que constaba la muralla. Finalmente la solicitud no fue aprobada, de manera que el estado un tanto deplorable de la muralla debió de seguir siendo el mismo. VIGO TRASANCOS (2003, 364, 468 y 471). Para una comprensión rápida de la evolución la muralla de Santiago *vid.* GONZÁLEZ Y LUACES (2009). Esta misma imagen ha sido objeto de estudio de GARCÍA BRAÑA (1986) y de ROSENDE VALDÉS (2000a).

¹¹⁰ OTERO PEDRAYO (1954, 441).

¹¹¹ Por su parte Goy Diz señaló que este nuevo colegio suponía una ampliación sobre el proyecto de Fonseca. GOY DIZ (1996b, 38).

¹¹² OTERO PEDRAYO (1954, 441).

Clemente, de Santiago, por lo menos desde 1609, sucediéndole, después de su muerte, Leonel de Aballe”¹¹³, lo que viene a confirmar lo ya escrito por Otero Pedrayo años antes¹¹⁴.

La realidad histórica del colegio de San Clemente es que la mayor parte de su documentación ha desaparecido, como ya indicó en su momento González García-Paz¹¹⁵, quien realiza una completa monografía sobre el tema en cuestión. Así define el estado de la cuestión:

“Con la llegada de las tropas francesas a Compostela, el Colegio de San Clemente se convierte en cuartel. Su biblioteca fue saqueada, el archivo esquilmado y el precioso papel fue destinado a alimentar las hogueras invernales en los cuerpos de guardia”¹¹⁶.

Con anterioridad ya se habían presentado estudios parciales que abordaron la historia de este colegio, la mayor parte de ellos centrados en intentar definir su proceso constructivo. Quizás sea Bonet Correa el primero en proponer una teoría rupturista, respecto a lo ya expuesto por Murguía¹¹⁷, Otero Pedrayo y Pérez Costanti así como a “otras diversas guías de Galicia”¹¹⁸. En su estudio sobre la arquitectura gallega del siglo XVII indica que Jácome Fernández simplemente fue “el realizador de unos planos ya comenzados y en vías de ejecución en 1609 cuando los tomó a su cargo”¹¹⁹. Esta teoría la ampara en un testimonio histórico: Las *Memorias* del Cardenal Hoyo, escritas en 1607, quien respecto a este colegio dice lo siguiente: “lo que hasta ahora está hecho en el dicho Colegio, con su huerta, jardines y fuentes, es obra de muy gran príncipe”¹²⁰. Si se tiene en cuenta la fecha de 1607, en la que el cardenal pudo visitar las obras, efectivamente este hecho sería anterior al nombramiento de Jácome Fernández como maestro de obras del colegio, siempre que se dé por hecho que 1609 es la fecha en la que se le nombra maestro de obras del colegio, una afirmación que Pérez Costanti no deja totalmente cerrada. Aun teniendo en cuenta esa visita del Cardenal Hoyo, esto no hace más que confirmar la teoría de Pérez Costanti quien decía que los planos ya debían de estar configurados e iniciados hacia 1609. Por otro lado, el calificativo de “muy gran príncipe” podría hacer pensar que se esté refiriendo a un arquitecto de la talla de Ginés Martínez, que llega a Santiago procedente de Andalucía —por mediación del arzobispo Maximiliano de Austria también procedente del sur de España— donde ya había dejado buenas muestras de su magnífico hacer, vinculado al clasicismo renacentista español. Lo cierto es que la biografía de este arquitecto siempre ha resultado compleja y difusa por las lagunas documentales

¹¹³ PÉREZ COSTANTI (1930, 183).

¹¹⁴ La primera edición de la obra de Otero es de 1926. El diccionario de Pérez Costanti tiene su primera edición en 1930.

¹¹⁵ GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ (1993).

¹¹⁶ GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ (1993, 18).

¹¹⁷ MURGUÍA (1884, 29).

¹¹⁸ BONET CORREA (1984, 127).

¹¹⁹ IDEM.

¹²⁰ HOYO (1952, 32).

existentes en torno a su persona¹²¹. Pérez Costanti cuenta que fue nombrado maestro de obras de la catedral desde el 19 de Diciembre de 1603, aunque no especifica la fecha en la que marcha de la ciudad. Dice que debió de permanecer poco tiempo allí, el suficiente como para haber dado las trazas de la todavía inconclusa iglesia de San Martín Pinario, que por aquel entonces presentaba el problema de cerrarla en su interior¹²². En cualquier caso no debió de haber sido antes de 1606, pues su más destacada obra se contrata en ese mismo año.

Han sido varios los estudios realizados sobre él. Quizá haya que esperar a la labor de Goy Diz, quien en su tesis doctoral reelabora y define la historia de la construcción del edificio. Además de esto, enriquece el trabajo aportando una relación de trabajos en los que de una manera u otra, se hace un estudio y seguimiento de la obra de Ginés Martínez. Casi todos ellos parten de la década de los ochenta, momento en el que varios historiadores se interesan por el estudio de este arquitecto jienense, tan desconocido y, a la vez, tan importante en el desarrollo de la arquitectura renacentista española. Galera Andreu, Rosende Valdés, Valle Pérez o Marías Franco¹²³ a lo largo de esta década; que tendrá continuidad a lo largo de la siguiente con las aportaciones de Gila Medina y Bustamante García¹²⁴. Fundamentales para el giro de la cuestión serán los estudios de Vila Jato¹²⁵, que constituyen la base para el trabajo de Goy Diz, en las que se rompe con la asentada creencia de entender la obra del colegio como el resultado de los planteamientos del artista andaluz. Goy Diz lo define perfectamente cuando expone la documentación consultada:

“Las fuentes utilizadas para nuestro estudio son por lo tanto poco numerosas. El vaciado del fondo de protocolos entre 1600 y 1650 ha permitido sacar a la luz algunas escrituras interesantes que proporcionan datos sobre el proceso constructivo. Los archivos del Colegio de Fonseca, del Cabildo y del Consistorio han aportado referencias significativas que deben de tenerse en cuenta. Las descripciones recogidas en libros de viajes, en las Memorias del Cardenal Jerónimo del Hoyo o en la biografía de Don Pedro Sanz del Castillo complementan nuestra información”¹²⁶.

En esta serie de papeles se recogen datos que amplían lo ya presentado por Vila Jato poco tiempo antes. La intención para la construcción de este colegio se recogía en el testamento del arzobispo San Clemente, firmado en 1600¹²⁷. No será hasta 1602, fecha en la que fallece y en la que se redacta un

¹²¹ GALERA ANDREU (1978).

¹²² PÉREZ COSTANTI (1930, 364).

¹²³ GALERA ANDREU (1982); ROSENDE VALDÉS (1982, 212); VALLE PÉREZ (1988); MARÍAS FRANCO (1989); MARÍAS FRANCO (1991).

¹²⁴ GILA MEDINA (1991); BUSTAMANTE GARCÍA (1993).

¹²⁵ VILA JATO (1993c, 125-126).

¹²⁶ GOY DIZ (1994b, 900).

¹²⁷ VILA JATO (1993a, 102).

segundo testamento¹²⁸ cuando dé expresa orden de que se concluyan las obras de este edificio que estaba dedicado al Papa Clemente VIII, por ser este pontífice quien concedió el permiso para la construcción del edificio, lo que supuso una aportación económica elevada, que ascendió a 30.000 ducados¹²⁹. Este deseo, al igual que sucedió con el colegio de Fonseca, no llegó a ser presenciado por San Clemente. Las obras realizadas en tres etapas consecutivas, finalizan en 1635 con la entrega de las constituciones de su fundación. Para ello es necesaria la intervención de varios maestros de obras¹³⁰.

Con la muerte del fundador, el proyecto tarda en retomarse. Será en una reunión celebrada en 1604, en la que estaba presente el nuevo arzobispo don Maximiliano de Austria, donde se presente la propuesta de construcción¹³¹, dando comienzo las obras en 1605¹³². En un primer momento, las obras de este colegio se debieron de centrar en la construcción de las partes más económicas e incluso Goy Diz sugiere que podrían haberse paralizado hasta que en 1608 se retomaron de nuevo¹³³.

Lo más interesante de todo esto es que, con su trabajo, Goy Diz pudo demostrar que la presencia de Jácome Fernández como maestro de obras del colegio se puede rastrear desde ese año de 1605¹³⁴. En los documentos consultados, este arquitecto siempre se presenta como “maestro de obras del colegio”, un título al que ya había hecho referencia Pérez Costanti. Esto demuestra que desde los orígenes de su creación, tras la ejecución de estas obras, se encuentra este arquitecto y no Ginés Martínez, como se venía atribuyendo tradicionalmente. Leonel de Aballe será el aparejador del conjunto¹³⁵, probablemente desde 1609 hasta 1619¹³⁶, momento en que Jácome Fernández fallece y es relevado por el propio Leonel. Hasta este momento su cargo como aparejador le obligó a encargarse de aspectos más técnicos, consistentes en la dirección y supervisión de las tareas que debían de acometer los peones¹³⁷.

El trabajo realizado por Goy Diz ha sido fundamental en la recuperación de la historia de la construcción de este edificio, del que pocas noticias se tenían. Sin embargo, para este amplio y exhaustivo estudio ha sido fundamental el apoyo de toda aquella serie de estudios colaterales, más o

¹²⁸ Esta documentación la recoge GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ (1993, 287).

¹²⁹ GOY DIZ (1994b, 894).

¹³⁰ GOY DIZ (1994b, 911).

¹³¹ GOY DIZ (1994b, 902).

¹³² GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, (1993, 71).

¹³³ GOY DIZ (1994b, 904).

¹³⁴ GOY DIZ (1994b, 905).

¹³⁵ Este maestro de obras es vecino de Noia en 1612, fue requerido por los canónigos de Santiago, D. Pedro Sanz de Castilla y Alonso López de Licerias, que fueron los testamentarios del arzobispo San Clemente, encargados de gestionar la obra del colegio, para que tras la muerte de Jácome Fernández se encargara de concluir las obras del colegio. Sucederá esto en 1619. PÉREZ COSTANTI (1930, 1).

¹³⁶ PÉREZ COSTANTI (1993, vol. 2, 908).

¹³⁷ IDEM.

menos atinados, que han servido de apoyo y han dado las pistas a la hora de seguir recuperando la memoria de este colegio. La documentación localizada en otros archivos de la ciudad ha sido fundamental para determinar la autoría y las diferentes campañas constructivas que se necesitaron para concluir la obra. Una obra que, si bien nunca llegó a dar cabida a los 18 colegiales a los que se pretendía instruir en sus aulas, se podría decir que, con sus 6.000 metros cuadrados de superficie, superaba en dimensiones al colegio de Fonseca, que en aquellos años ya había experimentado un intento de ampliación con la anexión del colegio de San Jerónimo, para el que Juan Pérez había presentado un proyecto en tiempos del Rector don Pedro de Maldonado (1551-1555)¹³⁸; que se retomará hacia 1635 con un proyecto no ejecutado de Bartolomé Fernández Lechuga, del que se conservan los planos en el AHUS¹³⁹, que serán de los que finalmente se sirva José de la Peña de Toro, para retomar la obra en 1652. Pero hasta ese momento se puede decir que la obra promovida por San Clemente fue el colegio de mayores dimensiones en Compostela.

Los diversos acontecimientos históricos que afectaron a la ciudad de Santiago, motivaron que en muchas ocasiones las funciones iniciales de muchos inmuebles se vieran modificadas. De esta manera es habitual la casuística consistente en que un edificio puede llegar a adaptarse a varias funciones, dependiendo de las necesidades del momento. A su vez todo ello motiva que la estructura inicial con la que se crea el recinto también experimente cambios, en función de los nuevos usos. El colegio de San Clemente debió de extinguir su actividad a lo largo del siglo XVIII. Desde ese momento se empleó como colegio de cadetes, para poco después convertirse en cuartel durante la invasión napoleónica, es decir, en la Guerra de la Independencia¹⁴⁰.

En 1829 se instaló el Seminario Conciliar y, cuando este se trasladó a su actual sede en el reconvertido monasterio de San Martín Pinario, en 1883, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago estableció su sede en el viejo colegio¹⁴¹. Dentro de las actividades promovidas por la RSEAPS, en 1909, con motivo de la Exposición Regional, se albergó en su interior la Sección Arqueológica, en la que se exponían una serie de piezas que hablaban del pasado de Galicia, una muestra de la identidad de este pueblo gallego¹⁴². Actualmente su cometido sigue siendo el valer como espacio para la educación, de manera que al menos desde la década de 1930, como ya indicó Otero Pedrayo, alberga las aulas del instituto —por aquel entonces femenino y actualmente

¹³⁸ El plano se conserva en el AHUS y tradicionalmente se atribuye a este maestro de obras. Ha sido recogido en numerosas obras entre las que destacan BONET CORREA (1984, lám. 32), SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 28) o VIGO TRASANCOS (2003, 450).

¹³⁹ VIGO TRASANCOS (2003, 460-466).

¹⁴⁰ GOY DIZ (1996b, 38).

¹⁴¹ Disponible en: http://www.economicadesantiago.org/institucion_rseap.aspx [Consulta del 6 de agosto de 2014].

¹⁴² ALVARELLOS (2009).

mixto— Rosalía de Castro. No obstante, el planteamiento original lo recoge Goy Diz de la siguiente manera:

“La planta del Colegio de San Clemente se adapta a la tipología de los edificios dedicados a la enseñanza. El patio es el centro neurálgico de la construcción y entorno a él se organiza la vida de la comunidad estudiantil. En este esquema apenas se introducen cambios desde el siglo XV al XIX, manteniéndose como había señalado Martinell el modelo de la casa romana”¹⁴³.

Nuevamente la inexistencia de dibujos, plantas, alzados o secciones de época impiden definir de manera objetiva como estaría distribuido su interior. Sí que existen recreaciones actuales del estado del edificio, como la presentada en la obra de Soraluce Blond y Fernández Fernández¹⁴⁴. El inconveniente es que esta reconstrucción sigue sin aportar un testimonio histórico y, por tanto sin contextualizar la obra en su época. Sin embargo, existe un documento gráfico de valor incalculable. Se trata de un plano del edificio fechado hacia el último tercio del siglo XVIII en el que se presenta su planta y en el que solo se refleja uno de los dos conjuntos de escaleras de los que hoy consta el edificio¹⁴⁵. Son las escaleras principales, a las cuales se accede desde el zaguán de entrada, atravesando la puerta que da acceso al claustro, girando a la izquierda. Estas escaleras se sitúan en el lado oeste del recinto y en la actualidad se puede intuir que continúan respetando su esquema inicial. De esta manera se confirma lo expuesto por Goy Diz, quien ya dijo que: “desgraciadamente de la distribución interior del colegio solo queda la escalera. El resto se ha perdido en las distintas reconstrucciones para adaptar el edificio a usos bien diversos”¹⁴⁶. Existe una segunda fuente documental, un informe del estado del edificio cuando este fue cedido al Arzobispado para establecer el Seminario Conciliar:

“Volviendo al patio interior del edificio se encuentra la escalera que sube al piso principal, bajo la cual hay un zaguán sin baldosas y tierra firme, compuesta aquella de treinta y un peldaños de cantería, parte de ellos con piezas y su pasamano también de cantería formando balaustrado en mediano estado, a cuya escalera iluminan dos huecos hacia el sur con sus rejas de hierro sin hijas vidrieras ni contras que los cierren”¹⁴⁷.

La configuración inicial de este conjunto, debía responder a los criterios habituales para los que se hacia la tipología claustral o atrial, si se quieren ver sus comienzos en la antigüedad romana. De esta manera, la vida de la comunidad se debía desarrollar en torno a ese gran patio central y, a lo largo de

¹⁴³ GOY DIZ (1994b, 911).

¹⁴⁴ SORALUCE y FERNÁNDEZ (1997, 120-121).

¹⁴⁵ VIGO TRASANCOS (2011, 773).

¹⁴⁶ GOY DIZ (1994b, 912).

¹⁴⁷ AHDS. “Antecedentes varios sobre el edificio de San Clemente”, 1869, Fondo General. Seminario Conciliar, 474. Leg. 5 (1863-1869).

las cuatro galerías que cierran el conjunto se debían de repartir en sus dos plantas las distintas dependencias. Actualmente resulta muy complicado poder determinar a qué correspondería cada espacio. Es de suponer que las habitaciones estarían en la parte superior, mientras que las cocinas, comedores y aulas estarían dispuestos en la parte inferior. De esta manera los espacios comunes tendrían un acceso más directo desde la entrada del colegio y, a través de las grandes escaleras se llegaría a las habitaciones. En la actualidad la capilla del instituto se sitúa en el lateral izquierdo de la panda sur, es decir, en aquel lado de acceso al colegio. Bonet Correa, a través del plano firmado por Manzano, sitúa la capilla centrando el conjunto a través del lado septentrional. Sin embargo, Goy Diz considera que la capilla desde el primer momento debió de pensarse para el lugar en el que hoy se encuentra, con lo cual conservaría su posición actual, a la manera de la capilla del colegio de Fonseca, que había sido reformada por Diego de Romay en 1688¹⁴⁸.

“Según accedemos desde el exterior, a la derecha se disponía la capilla y a la izquierda el General de letras para celebrar los Actos de literatos. Esta distribución permitía que la capilla mantuviera la dirección este- oeste y que se adaptara al mismo modelo que el Colegio de Fonseca. En el pasado esta capilla estuvo abovedada aunque hoy de ella no se conserva nada. Las portadas de ingreso a estas dos estancias se reducen a lo esencial, un arco de medio punto siguiendo el esquema de puerta de ingreso. Tras el muro del testero de la capilla se dispondría la sacristía mientras que a continuación del General, ya en el ala oeste iría la escalera, uno de los pocos elementos originales que mantiene el edificio”¹⁴⁹.

Nuevamente se subraya que la escalera se conserva íntegramente, probablemente en el estado inicial con el que se planteó, lo que incrementa su valor como testimonio histórico. Además es el anuncio de lo que sucederá en otros conjuntos arquitectónicos de la ciudad, donde las estancias interiores han podido variar con el paso del tiempo, pero las escaleras siguen manteniendo su estado original. Sucede así en la casa del Cabildo, en la del Deán, incluso en el colegio de Fonseca o en el Hospital Real.

La situación de la escalera desplazada respecto al eje principal del edificio es una práctica habitual en la tradición de la escalera del Renacimiento, que surge al amparo de los más destacados edificios castellanos, especialmente en colegios y hospitales, aunque también será habitual en algunos palacios de carácter menor (Fig. 177). La forma claustral, típica de los recintos conventuales promueve que este elemento se sitúe en una de las alas inmediatas a la entrada con el fin de que el acceso se localice rápidamente, sin necesidad de rodear todo el conjunto para poder subir a las estancias superiores. Así había sucedido décadas atrás en el colegio de Fonseca.

¹⁴⁸ Dice Vila Jato que la reforma que se acometió apenas modificó el estado original del edificio, pero fue necesaria: *“debido al estado ruinoso que presentaba el recinto, ya desde principios del siglo XVII”*. VILA JATO (1995, 130).

¹⁴⁹ GOY DIZ (1994b, 912-913).

De la misma manera que en él, la forma adoptada sigue siendo la simple inscrita en caja rectangular y de tramos rectos. Se trata de un sistema ya superado a lo largo del siglo XVI en el que se dan forma a los modelos complejos más ingeniosos¹⁵⁰, que se asumirán a lo largo del siglo XVII y culminarán con los más bellos ejemplos del siglo XVIII. En este caso se podría decir que es un modelo derivado de la tradición compostelana, y presente a lo largo de su historia. Quizás la simplicidad, la comodidad, el ahorro de espacio y economía en su construcción sean las claves para el éxito de este modelo.

Respondiendo al esquema de caja abierta, de raigambre española, permite que la luz se filtre rápidamente desde las galerías superior e inferior, aunque también por medio de dos amplios ventanales que contribuyen a resaltar el interior de ese espacio. Si se establece una comparación con el antiguo Colegio Santiago Alfeo, se observa como su posición en el lado oeste favorece unas condiciones de iluminación muy mejoradas. Su orientación este-oeste ha conseguido mejorar este aspecto tan fundamental y tan estudiado por la tratadística, por el importante papel que la iluminación desempeña en el discurso de la escalera. La seguridad (*firmitas*) e igualmente la belleza (*venustas*), dos factores clave en su construcción. Que en la actualidad muchos de los recintos claustrales hayan cerrado su perímetro porticado con ventanales o puertas de cristal, no quiere decir que en el pasado también haya sido así¹⁵¹. Si se piensa que antaño esta estructura no resultaba tan excesivamente hermética, se podría pensar que las condiciones de luz podrían ser diferentes. Además, otra sustancial novedad es que la escalera se abre al espacio a través de un arco rebajado¹⁵², tras el cual se presenta en todo su discurso la escalera. Cada vez el espacio concedido a la escalera es más grande, a imagen y semejanza de lo ya acontecido en Toledo casi un siglo antes. El paramento mural vertical que separa el espacio del corredor del claustro del cubo destinado a integrar la escalera, se abre totalmente, no existen divisiones espaciales que describan cada uno de los tramos de la escalera, como todavía sucedía en el colegio de Fonseca. De esta manera se establece la evolución de la siguiente manera. Mientras en el Hospital Real, las escaleras diseñadas por Egás presentan un esquema cerrado por un muro, en el que solamente se abre el arco de acceso al primer tramo; en el

¹⁵⁰ Recuérdese como nuevamente Alonso de Covarrubias va a revolucionar el ámbito de la escalera española con la creación de las escaleras del Alcázar de Toledo o del Alcázar de Madrid, ambas obras promovidas por Carlos I. Este modelo de caja abierta o a la española será el que continuará Juan de Herrera en la planificación de sus escaleras para el monasterio del Escorial. Tampoco se puede obviar como a lo largo del siglo XVI Diego de Siloé importa el modelo a la romana de escalera compleja exterior, presentada por Bramante para el Patio del Belvedere del Vaticano. La novedad de Siloé estriba en introducir este mismo esquema en un espacio cerrado como es el de la catedral de Burgos.

¹⁵¹ Encontraremos muchos edificios de tipología claustral que se han cerrado, con el fin de salvaguardarlos de las inclemencias temporales que pueden ser un factor de riesgo para su buena conservación, pero también porque muchos de estos inmuebles se han reconvertido en colegios, institutos o dependencias administrativas de determinadas instituciones. Es el caso del propio colegio de San Clemente, del colegio de San Jerónimo, del edificio de la Universidad, del convento de San Francisco. El monasterio de San Martín Pinario, en su claustro procesional, todavía conserva su estado original, con las arquerías liberadas, de la misma manera que el colegio de Fonseca, que solamente se ha cerrado en su parte superior.

¹⁵² Este esquema constituye la base para otros modelos posteriores que se irán estudiando. Entre ellos cabe destacar el del colegio de San Jerónimo y el del convento de los mercedarios de Conxo.

colegio de Fonseca, se abre un segundo arco, más pequeño, paralelo al que da acceso al primer tramo de la escalera, que en consecuencia descubre un poco más a la vista el conjunto, pero que no lo libera del todo porque todavía existe un elemento conector entre ambos arcos, que no deja ver completamente el desarrollo de la escalera. El siguiente paso será el presentado en las escaleras del colegio de San Clemente, donde el espacio se abre horizontal y verticalmente, aunque en el discurso vertical solo se muestren los dos primeros tramos (Fig. 178). Este esquema, hasta el momento desconocido por la tradición compostelana, fue practicado en muchos de los edificios más destacados de la arquitectura gallega del Renacimiento, a la cabeza de la cual se encuentran las escaleras del colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, en el que está trabajando el taller formado por los maestros de obras Juan de Tolosa, Juan de Nates o Simón de Monasterio¹⁵³. Probablemente sea este último, encargado de construir el primero de los claustros, quien planifique la escalera¹⁵⁴. Este mismo esquema es el que se utilizará en la construcción de las escaleras de otros monasterios del núcleo orensanos, como son Montederramo o Melón. Todos estos modelos presentan como característica común la ausencia casi total de decoración. Un rasgo ya habitual en la tradición gallega y compostelana, y que será su seña de identidad, salvo muy contadas excepciones. La ausencia de cualquier motivo que contribuya a enriquecer, o a otorgar gracia al conjunto, es algo a primera vista incomprensible, especialmente si se tiene en cuenta la riqueza ornamental que reina en otros elementos de la arquitectura gallega, y que será especialmente notable a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El único valor estético que se le puede otorgar a la escalera del colegio de San Clemente es aquella que deriva de la propia organización y distribución de sus partes esenciales. *A priori*, no se podría determinar si la construcción de estas escaleras toma como referencia las lecciones establecidas en algunos de los tratados de arquitectura. La constatación de Goy Diz sobre la autoría de las trazas del colegio, determina que Jácome Fernández es su creador. Lamentablemente no existen referencias que indiquen si este maestro de obras pudo tener acceso a algún recetario de donde pudiera haber extraído alguna idea o esquema. Por otro lado, en estos momentos, las referencias a las librerías compostelanas son muy escasas y, en este inicio del siglo XVII, las posibles obras consultadas no irían más allá de las lecciones de italianos como Vitruvio, Alberti, Palladio, Serlio o Vignola. La obra de Fray Lorenzo de San Nicolás, que será un referente clave para la construcción de la escalera española, todavía no se había presentado (esto será en 1639). Goy Diz señalaba a propósito de las escaleras de este conjunto que estas escaleras son propias del “estilo de Jácome Fernández”¹⁵⁵, indicando en una nota a pie de página que, si se debieran al hacer de Ginés Martínez de Aranda, el modelo de escalera respondería más bien al estilo practicado en las del

¹⁵³ BONET CORREA (1984, 177).

¹⁵⁴ BONET CORREA (1984, 187).

¹⁵⁵ GOY DIZ (1994b, 914).

“Hospital de Santa Cruz de Granada, o la del Cabildo y la del Gaván de la fortaleza de la Mota, ambas en Alcalá la Real (Jaén)”¹⁵⁶.

Siendo estrictamente objetivos, no existe (como sucede en la mayor parte de las escaleras aquí estudiadas) un documento que confirme que las escaleras fueron trazadas por uno o por otro. Pero lo cierto es que Ginés Martínez de Aranda es el autor de uno de los tratados de corte de la piedra más importantes y destacados del siglo XVI. Este cuaderno ha sido estudiado por Bonet Correa a partir del original conservado en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército¹⁵⁷; y desde un punto de vista más técnico, en la tesis doctoral de Calvo López¹⁵⁸. De este libro, que según se sabe constaría de cinco partes, solo se conservan íntegramente las dos primeras. La tercera, en la que se encargaba de presentar los distintos modelos de escalera, solo se conserva parcialmente, presentando exclusivamente modelos de caracol que poco tienen que ver con los planteamientos desarrollados, por ejemplo, en la gran escalinata que construye por iniciativa del arzobispo Maximiliano para la fachada oeste de la catedral.

Precisamente este gran conjunto de escaleras, contratado en 1606¹⁵⁹, podría ser el origen primero para las posteriormente desarrolladas en el colegio de San Clemente. No cabe duda de que el planteamiento resulta más simplificado y aplicado al interior del edificio. Sin embargo, en lo que al desarrollo de sus elementos —tramos, barandillas, pilares— se refiere, responde a ese esquema clasicista que se llevó a cabo en la construcción de la Escalera Maximiliana (Fig. 179). Para ello conviene hacer un ejercicio de abstracción, de tal manera que si se selecciona simplemente uno de los cuatro tiros de los que consta la escalera situada en la plaza del Obradoiro, se podrá contrastar como la composición y distribución de las partes en ambos casos resulta muy similar: pilares con cajeados en el interior de los netos, y balaustres compuestos de un prisma cúbico a los que se superpone un balaustre panzudo en su parte inferior. En consecuencia se genera un perfil esbelto que sigue los perfiles oblicuos y horizontales que dibuja el propio recorrido de los tramos de la escalera. Siendo así resulta bastante evidente la similitud entre las dos escaleras. Ahora bien, si se sigue la línea más moderna que determina que es Jácome Fernández el artífice de la obra promovida por San Clemente, podría entenderse como un préstamo que este arquitecto toma de su antecesor Ginés Martínez de Aranda.

Son otras las peculiaridades que cabe destacar en su desarrollo. Uno de los aspectos más llamativos es esa especie de plintos y basas para pilastras que arrancan a lo largo de toda la zanca paredaña. Parece que en algún momento pudo existir la intención de levantar una barandilla paralela que, por

¹⁵⁶ GOY DIZ (1994b, 914, nota a pie 1990).

¹⁵⁷ BONET CORREA (1986).

¹⁵⁸ CALVO LÓPEZ (1999).

¹⁵⁹ GOY DIZ (1994b, 1304).

alguna extraña razón no se llegó a ejecutar y del que solo permanecen estos testigos (Fig. 180). De esta manera, el ritmo de cada uno de los tramos se ve remarcado por dos pilastras paralelas —una de ellas exenta y coronada por un pináculo, la otra adosada al paramento de cierre—, como también se subrayaba en el recorrido de la Escalera Maximiliana. A diferencia de esta, los peldaños de la escalera del colegio de San Clemente, se tornan más elaborados debido a la introducción de un resalte, inexistente en las de la plaza del Obradoiro. Este tipo de detalles, que a primera vista no resultan tan ornamentales como un relieve, una escultura o una pintura, son de los que se vale la arquitectura compostelana para dignificar y hacer solemne y grácil una escalera monumental. A ello contribuyen las dimensiones de las escaleras. En este caso, la capacidad de la misma es la adecuada para que se puedan cruzar en su transcurso dos personas, de manera relajada y sin aprietos de ningún tipo. Es una escalera proporcionada y adecuada a su función.

El sistema constructivo que desarrolla resulta novedoso. Bien es cierto que el método de tramos volados y sostenidos a través de arcos occinos, que se apoyan unos en otros y que configuran un espacio más ligero en su conjunto también se podía encontrar en las del colegio del Cardenal. Son pocos los años que median entre la creación de esta última y la del colegio de Santiago, siendo este sistema de construcción muy frecuente, especialmente cuando la escalera forma parte de un edificio de grandes dimensiones, que permite reservar un gran espacio para disponer este elemento. De esta manera, las dimensiones de la caja en la que se inscribe, facilitan que en el vacío que se genera se pueda disponer algún habitáculo a modo de almacén e incluso —como sucede en este caso— que se disponga una puerta de acceso al jardín. De esta manera el espacio de la escalera adquiere una triple función: conector de niveles, almacenaje y distribuidor de espacios.

La ligereza de este mecanismo contrasta con la rotundidad y peso que visualmente ejerce el que estas piezas se realicen íntegramente en piedra. El granito es el material que va a ser más habitual y gracias a él, sin necesidad de cualquier otro elemento decorativo, la arquitectura gallega ha conseguido crearse una identidad propia en la construcción de este elemento. Además este material puede llegar a ser determinante en la consideración del edificio, de tal manera que cuanta más importancia tenga el mismo, es probable que la escalera que contiene en su interior tenga un mayor empaque visual y un desarrollo más destacado.

La escalera del colegio, desde sus inicios, cumple un papel meramente funcional. Que forme parte de una obra planteada por un arzobispo y financiado por el Papa, hace que su planteamiento y ejecución estén a la altura de sus promotores. A lo largo del tiempo, las sucesivas reconversiones del recinto con el fin de adaptarlo a otros usos no han impedido que se perdieran las escaleras. Resulta habitual que cuando los edificios son ocupados por los militares, determinados elementos

estructurales puedan salir perjudicados o perderse. Afortunadamente esto no ha sucedido en el colegio de San Clemente.

El lado negativo de su historia radica en la desaparición del archivo del colegio, precisamente causado por los distintos avatares que sufrió el colegio a lo largo de su historia. Esa documentación desaparecida podría haber tenido un incalculable valor para hacer un estudio mucho más sencillo y directo. Con todo, la habilidad de los historiadores y su capacidad para rastrear en otros lugares que a *priori* podrían no tener una directa relación con el objeto a estudiar, ha hecho que se haya avanzado mucho en su estudio y contextualización. En cierto modo, el logro de estas investigaciones radica en darle una identidad al monumento olvidado. En el caso concreto de las escaleras, nuevamente se vuelve a chocar con la dura realidad: no existen testimonios escritos que aporten datos sobre su construcción. Por el contrario, un único documento, el plano que se ha conservado del colegio, constata que si en algún momento esta escalera fue diferente, al menos a su situación y forma no le debió de afectar. Queda la duda de si su decoración pudo haber sido diferente o si el paso del tiempo eliminó cualquier otro rastro que pudiera ser de alguna manera importante. Los testimonios de época son pocos, y si en la mayor parte de las ocasiones no aportan descripciones completas de los interiores de edificios, mucho menos suelen describir el espacio destinado a escalera. Solo si esta es especialmente bella y objeto de admiración, procuran algún tipo de comentario.

En la actualidad, las escaleras siguen cumpliendo con su función. Diariamente son pisadas por cientos de estudiantes del Instituto Rosalía de Castro que siendo ajenos a ello, circulan por siglos de historia. Eso sí, quizá con el fin de facilitar y aligerar el tránsito se complementan en su extremo opuesto, al lado este, con un nuevo conjunto de escaleras habilitadas probablemente a lo largo del siglo XX, que se disponen de una original manera y que nada tienen que ver con los esquemas de ese clasicismo que certifica el origen de esta escalera (Fig. 181).

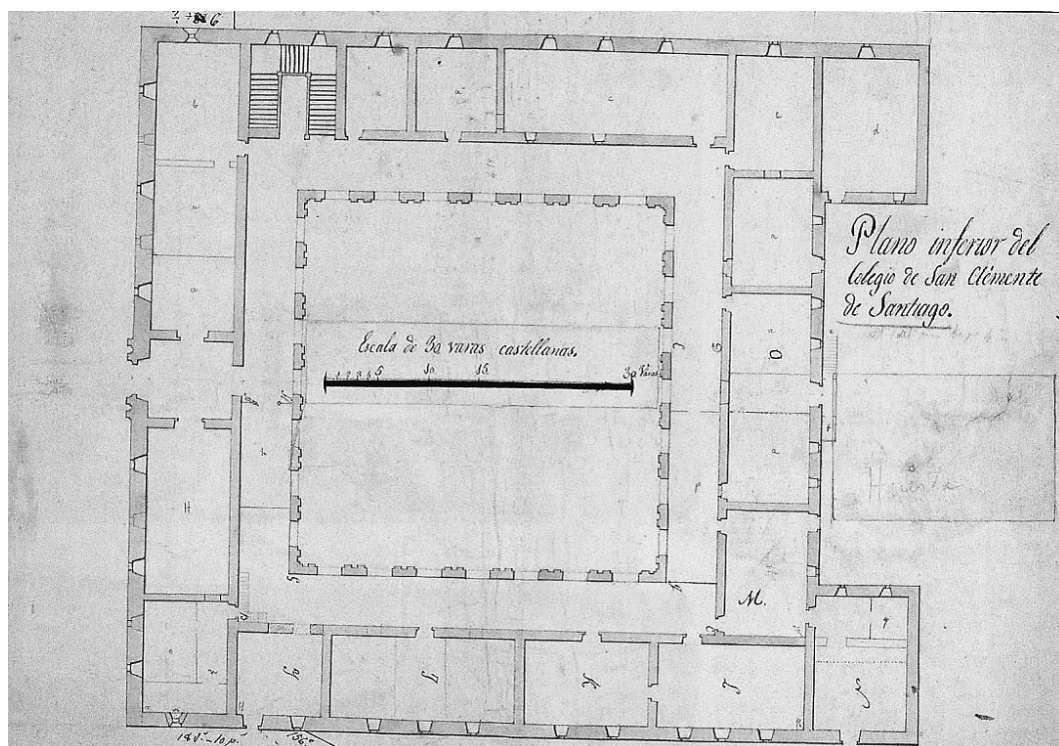


Fig. 177. Plano de la planta original del colegio. AGMM. Fuente: Vigo Trasancos (2011).



Fig. 178. Escalera principal del colegio de Pasantes del arzobispo San Clemente.

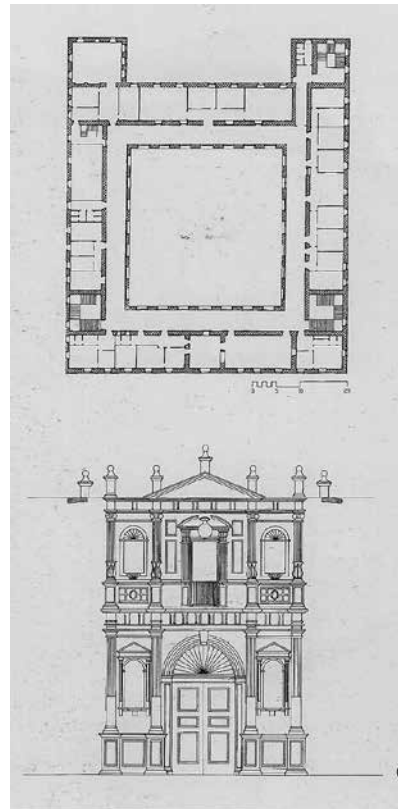


Fig. 179. Desarrollo de la balastrada de la Escalera Maximiliana.

Fig. 180. Detalles de arranque de pilares.



Fig. 181. Plano actual del colegio.
Fuente: Soraluze y Fernández (1997).



Este edificio es en la actualidad la sede del Rectorado de la Universidad de Santiago, por lo que en su interior se disponen parte de las dependencias administrativas de esta institución. Su situación no puede ser más privilegiada, ya que se emplaza en el extremo meridional de la plaza del Obradoiro (Fig. 182). En rango de dimensiones, es el menor de los cuatro edificios que cierran este espacio.

Su función no siempre ha sido la misma, aunque sí se podría decir que desde el primer momento estuvo vinculada con el ámbito universitario, al ser concebido como una ampliación del colegio de Fonseca, con el que limita en su extremo sur¹⁶⁰. A diferencia de este último, tuvo la condición de Colegio Menor ya que, como en su día explicó Otero Pedrayo, la educación allí impartida estaba dirigida a la formación de:

“artistas, estudiantes pobres, en número de 24, de Artes (Sumulas, Lógica y Filosofía), gallegos, vestidos de manto de burriel sin beca, gobernados por un vicerrector, sometidos a una disciplina y penuria que contrastaban con la riqueza de sus vecinos de Fonseca”¹⁶¹.

No obstante, su emplazamiento ha variado a lo largo de la historia. El colegio tuvo su primera ubicación en la calle de la Azabachería, aquella que antecede la llegada a la fachada norte de la catedral y que se sitúa en las proximidades del monasterio de San Martín Pinario. Por ello fue necesario rehabilitar las dependencias del antiguo hospital de San Juan¹⁶², fundado en época del arzobispo Gelmírez, para establecer allí el colegio de San Jerónimo¹⁶³.

Por esta razón, y ya desde la década de los treinta en que Fernández Lechuga estaba actuando en las obras de San Martín Pinario, los monjes de esta comunidad manifestaron su voluntad de comprar aquellos terrenos que les permitirían continuar su ambicioso proyecto de ampliación de las dependencias monásticas. Este deseo no se llegó a cumplir hasta que en 1651¹⁶⁴ lo consiguen por un

¹⁶⁰ Como ya subrayó Bonet, en el proyecto de Juan Pérez, ambos colegios se presentan unidos. El nuevo proyecto presentado por Fernández Lechuga hace que ambos se presenten exentos aunque con una disposición paralela que contribuirá a que en 1717 fray Francisco Cousiño, construya una librería dispuesta entre ambos edificios. BONET CORREA (1984, 306) y FOLGAR DE LA CALLE (1995, 143).

¹⁶¹ OTERO PEDRAYO (1954, 441).

¹⁶² Este hospital de peregrinos, pobres e inválidos experimentó un cambio durante el arzobispado de Alonso II de Fonseca, debido al incendio de 1484 que destruyó por completo el edificio. Al respecto *vid.* ARMAS CASTRO (2003, 104-105). Con la llegada a Santiago de los Reyes Católicos y su deseo de promover la construcción del Hospital Real, el antiguo hospital de San Juan fue relegado a un segundo plano, de manera que en 1521 este espacio se vende a la Universidad. OTERO TÚÑEZ (1985, 21) y GOY DIZ (1994b, 784). El único testimonio de esa vieja fábrica es la fachada tardogótica (s. XV) que preside la portada de acceso al actual edificio. Para su estudio *vid.* CAAMAÑO MARTÍNEZ (1957).

¹⁶³ OTERO TÚÑEZ (1985, 23) y GOY DIZ (1994b, 783).

¹⁶⁴ IDEM.

total de 6.000 ducados, de manera que esa cantidad va a ser la que permita a la Universidad iniciar las obras del nuevo colegio¹⁶⁵.

Las intenciones para su construcción venían de décadas atrás. De hecho una primera iniciativa sucedió durante la prelatura de Alonso III de Fonseca cuando —más o menos en paralelo a la construcción del colegio de Santiago Alfeo— se había propuesto trasladar el de San Jerónimo a un nuevo solar, colindante a la aquella nueva obra promovida por el referido arzobispo. Lo que dificultaba aquel proceso era la carencia de recursos económicos para poder afrontar los gastos de la obra. Son tres los proyectos que se conocen para este edificio. El realizado por Juan Pérez en época del Rector Maldonado (1551-1555); y el presentado por Fernández Lechuga (1635), de los que se conservan los dibujos en el AHUS¹⁶⁶. Y, como señala Goy Diz, un tercer proyecto que media entre ambos y cuya autoría es la de Mateo López. Estos planos fechados en 1598, que podrían ser un complemento de los que presentan varias perspectivas de la torre del Reloj del colegio, no se conservan sino que quedan recogidos documentalmente en los libros de Claustros de la Universidad¹⁶⁷.

De ahí que, tras la marcha de Fernández Lechuga en 1638¹⁶⁸ y la llegada de Peña de Toro en 1651¹⁶⁹, sea este último arquitecto, procedente de Salamanca por mediación de la Orden Benedictina, quien asuma la dirección de la obra. Esta, en esencia, seguiría las trazas ya marcadas por el arquitecto baezano, aunque como ya se señaló en alguna ocasión con alguna alteración respecto al proyecto inicial, especialmente en el claustro¹⁷⁰. La obra para el colegio hubo de comenzar en 1656¹⁷¹ y, dentro de los cambios que pudo haber introducido en este espacio, destaca la propia orientación de las escaleras. Los planos de Fernández Lechuga disponían que la escalera principal estuviera desplazada del eje principal del edificio, aquel que viene determinado por la puerta de acceso y que se dispone en dirección norte-sur. De esta manera, la escalera estaría dispuesta en la panda este del claustro, con lo cual para su acceso desde la entrada del edificio habría que marcar un giro de 90 grados a la izquierda. Sería el mismo planteamiento que se había hecho en el colegio de Pasantes de San Clemente o en el de Santiago Alfeo, con la diferencia de que en este último la escalera se disponía al final de corredor izquierdo. Finalmente, Peña de Toro decide definir el espacio para la escalera en el extremo opuesto, es decir, en el lateral oeste, lo cual implica que desde el vestíbulo habría que practicar un giro de 90° hacia el lado derecho. Ciertamente esto

¹⁶⁵ BONET CORREA (1984, 306).

¹⁶⁶ AHUS. Fondo Universitario. Planos, nº 6 y nº10.

¹⁶⁷ GOY DIZ (1994b, 787).

¹⁶⁸ GOY DIZ (1998b, 35).

¹⁶⁹ PÉREZ COSTANTI (1930, 423); VICENTE LÓPEZ (2012, 48).

¹⁷⁰ BONET CORREA (1984, 306).

¹⁷¹ Señala Pérez Costanti que la obra se adjudicó el 18 de Octubre de 1656, por la cantidad de 28.500 reales. PÉREZ COSTANTI (1930, 425).

encajaría mejor con los postulados sobre construcción de escalera. Las lecciones impartidas por los romanos declaraban que la disposición habitual del hombre era la de privilegiar el lado derecho. De la misma manera que se recomendaba que el número de escalones fuese impar para que se alcanzara el fin de los tramos con el pie derecho, o que las direcciones fueran preferentemente dextrógiras, es lógico pensar que la persona que entra en un edificio, si tiene que subir a un primer piso, o bien busque las escaleras de frente o, en caso de encontrarse ante un edificio de planta claustral, busque primero a su derecha y no a su izquierda. Por tanto, el planteamiento de Peña de Toro es correcto y, además, lo presenta de tal manera que aun viéndose claramente desde la entrada, parece como si la escalera se ofreciera tímidamente a quien entra.

Aunque la actividad artística que Peña de Toro desarrolla en la ciudad fue prolífica, participando en algunas de las obras más importantes que se hicieron en aquellos tiempos, se desconocen otros conjuntos de escalera realizados por él, que permitan hacer un seguimiento y comparativa en su manera de proyectar este elemento arquitectónico. Aunque en 1652 había participado en las obras del claustro Procesional de San Martín Pinario, las escaleras que conectan los dos niveles son el resultado de una última fase del proyecto de este claustro, debido a Fray Gabriel de Casas. Por la carencia de testimonios y documentos que arrojen luz sobre esta cuestión es preciso hacer un análisis de los elementos que componen esta escalera para intentar ver si existen referencias anteriores que permitan ver en la organización de este conjunto una continuidad con la tipología claustral compostelana.

Nuevamente se presenta un esquema simple de caracol inscrito en una caja recta y compuesta por tres tramos rectos entre los que se intercalan dos descansillos (Fig. 183). Su acceso queda enmarcado por un arco rebajado, que la enseña en su totalidad. Las dimensiones son el más claro reflejo de las del edificio en el que se inscriben. Ocupan un espacio mucho menor que el dispuesto para las del colegio de Fonseca o para las del colegio de San Clemente. No obstante las similitudes que presenta con estas últimas son más aproximadas de lo que puede parecer en un primer momento.

Ya se ha expuesto como el estudio de las proporciones es un aspecto fundamental en el tratamiento de las escaleras. Las medidas de cada elemento de los que consta un edificio deben de ser el reflejo fiel de las proporciones del mismo. A una arquitectura pensada para dar cabida a un número elevado de personas, corresponden unas salas grandes y amplias. En consonancia, lo mismo debe suceder con el desarrollo de la escalera. Sin embargo, en un edificio de menores dimensiones, resulta más correcto, apropiado, e incluso práctico, que las proporciones se reduzcan. En definitiva, se trataba de aplicar las pautas de decoro que quedaban recogidas en los tratados de arquitectura de la época. Pero por muy pequeña que sea una escalera y el edificio en el que esta se inscriba, debe poder dar

respuesta a una serie de necesidades básicas para el buen funcionamiento de dicho elemento, con el fin de que su diseño sea el correcto. La escalera del colegio de San Jerónimo, plantea unas dimensiones reducidas pero sigue cumpliendo con una medida suficiente como para que dos personas puedan cruzarse en un mismo punto subiendo y bajando. El trazado recto que define cada una de sus rampas es el adecuado, el que ya se había implantando en Santiago desde hace más de un siglo y el que anulará prácticamente al sistema circular de escalera¹⁷².

Como sucedía en el colegio de San Clemente, no solo el arco de acceso rebajado y la forma de entender el espacio es una cuestión común, sino que los grandes y cómodos peldaños presentan un resalte que rompe con la rigidez del elemento arquitectónico. Lo mismo sucede con la barandilla, aunque en este caso el perfil de los balaustres es ligeramente diferente en su pieza superior. En el caso de San Clemente se podía contrastar como la influencia directa podía ser la marcada en la Escalera Maximiliana. En este caso Peña de Toro propone un nuevo ejercicio en el que la parte inferior mantiene su perfil cúbico, definiendo la oblicuidad en las superficies diagonales, e introduce en el remate del mismo un perfil que tiende a lo piramidal. Resulta mucho más anguloso y cortante, menos orgánico que lo que se ofrecía en San Clemente. Además, en su totalidad, el conjunto resulta mucho más pesado y predomina la sensación de masa sobre hueco. En todo este proceso tiene mucho que ver precisamente el tema de las dimensiones: hay mucho menos espacio para colocar un elemento tan rotundo como es una barandilla pétrea. Esta sensación de pesadez se matiza a través de la definición de los tramos, por medio de unas pilastras cajeadas en sus netos y coronadas por unos jarrones acróteros (Fig. 184).

Para contrastar la rotundidad del conjunto es necesario que la iluminación actúe de una manera muy determinada. La situación de la escalera favorece que a lo largo del día esté iluminada. Por la mañana el sol índice sobre ella de manera directa. A medida que pasa el día continúa siendo iluminada desde el sur para, finalmente, recibir la luz en su parte posterior, a través de un amplio ventanal.

Su construcción se plantea de una nueva manera. No existe un arranque a través de arco occino. De hecho solo se hace uso de él en el tramo más corto: el segundo. Tanto el primero como el tercero quedan cerrados por amplio paramento mural construido por medio de sillares perfectamente

¹⁷² Las escaleras del colegio de San Jerónimo se construyen una vez que el tratado de arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás ya se ha hecho público. Este tratadista español tiene una importancia fundamental porque sus planteamientos sobre construcción de escalera son claros y específicos, explicando cómo construir distintos tipos de escalera, en madera o piedra, y con un dibujo ilustrativo que presenta una escalera de caracol inserta en caja cuadrada y con tramos rectos. Desconozco hasta qué punto Peña de Toro pudo conocer esta obra. Entre los libros de su discípulo Diego de Romay ha aparecido un ejemplar de la obra, pero no tengo constancia de otro ejemplar anterior a este. Las librerías de algunos conventos disponían de este libro. El problema radica en saber en qué fecha fueron adquiridos, dado que los catálogos consultados son todo ellos del siglo XVIII, con lo que las referencias a lo largo del siglo XVII son, hasta el momento, inexistentes.

labrados. Este modo de construir la escalera se aleja del modelo presentado en Monforte, tan bien aplicado en la escalera del colegio de San Clemente. Habría sido más conveniente, dadas las pequeñas dimensiones de este conjunto, hacer una escalera volada, sostenida por pequeños arcos occinos, porque de esta manera el resultado final de la obra resultaría mucho más grácil y delicado. No obstante, la ruptura de planos es algo que se ha conseguido implantar en la ciudad y que va a ser una constante de la que la escalera compostelana hace uso y abuso en reiteradas ocasiones. Un espacio unitario y abierto que se reserva para instalar la escalera. Por ello, el espacio sobrante en su parte baja se aprovecha para seguir manteniendo una especie de almacén.

No cabe duda que en un edificio cuya principal función es la de impartir docencia, el papel que cumple la escalera en la actividad diaria es fundamental. La escalera es un elemento vital para el buen funcionamiento de la arquitectura. Existen determinadas partes de un edificio que pueden ser más o menos relevantes a la hora de hablar del buen funcionamiento de la arquitectura. Un edificio, en cierto sentido, es como el cuerpo humano: las distintas partes que lo conforman deberían tener su función básica y práctica y, entrando todas ellas en contacto, deberían de conformar un sistema perfectamente coordinado. Pues bien, esto no siempre es así ya que en muchas ocasiones se podría prescindir de muchos elementos que poco aportan al buen funcionamiento del edificio. Este no es el caso de la escalera. En el colegio de San Jerónimo, este elemento ha sido y es imprescindible. En el pasado permitiría el acceso de los estudiantes de las partes comunes a sus habitaciones. En la actualidad, mucho menos utilizadas, las escaleras del edificio del Rectorado de Santiago, siguen cumpliendo su función: unir los dos niveles de los que consta y que en la actualidad se utilizan como despachos y oficinas de los diferentes departamentos y unidades de la Administración de la USC.

A pesar de todos los inconvenientes que hubo para conseguir poder establecer el colegio en la plaza del Obradoiro, estos pronto se debieron de olvidar, ya que apenas pasará un siglo para que se presente una nueva propuesta de colegio, esta vez situado en paralelo al edificio de la Universidad que a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XVIII trasladará su sede del colegio de Fonseca al solar que con anterioridad ocuparon las antiguas y exclaustradas dependencias del colegio de los Jesuitas en Santiago. Sucederá esto con su expulsión en 1767.



Fig. 182. Colegio San Jerónimo.



Fig. 183. Escalera del colegio de San Jerónimo.



Fig. 184. Detalle de balastrada de la escalera.

Edificio de la Universidad [Núm. 6] (Fig. 185)

En el plano de Santiago fechado en 1595 se reflejan las dependencias del colegio de la Compañía de Jesús (Apéndice 1). Aparecen intramuros, en el ángulo suroccidental (o superior derecho), en las proximidades de la iglesia de San Félix, y próximo al palacio de los condes de Altamira. Tres siglos más tarde, la imagen de la ciudad diseñada por Juan López Freire (1796), que forma parte de un presente para el marqués de Camarasa¹⁷³ (Apéndice 4), refleja como los terrenos de ese antiguo colegio fueron ocupados por un nuevo edificio: la sede de la nueva Universidad.

La iniciativa surge hacia 1764 cuando el canónigo maestrescuela don Diego Juan de Ulloa¹⁷⁴, apreciando la carencia de ciertas disciplinas en la Universidad de Santiago —que por aquel entonces seguía ocupando las instalaciones del colegio de Fonseca— realiza una petición al rey Carlos III, solicitando su ayuda para la construcción de un nuevo edificio, de grandes dimensiones, que permita dar cabida a un mayor número de aulas y que, además, facilite la cabida de más estudiantes. La idea fraguó rápidamente en la mentalidad de un rey ilustrado que estaba participando en un proceso de renovación y que en 1767 había aprobado la expulsión de los jesuitas y el cierre de sus colegios.

Con la supresión de la Orden fundada por San Ignacio de Loyola, el proceso hacia un nuevo sistema educativo quedaba en manos del Estado. Esto conllevó otros factores secundarios como fueron el cierre y abandono de los colegios, lo que hizo incluso más fácil que las viejas dependencias jesuitas de Santiago fueran conquistadas por la Universidad. De esta manera, el deseo de don Diego Juan de Ulloa se vio cumplido a través de la Real Cédula de 11 de Mayo de 1769. La nueva Universidad de Santiago y, en un principio, el colegio de San Jerónimo¹⁷⁵, ocuparían desde entonces un lugar adecuado y privilegiado, adaptado hasta cierto punto a las necesidades educativas que la Institución requería¹⁷⁶. La vieja estructura se vio modificada de manera parcial, ya que en esencia siguió conservando una planta similar. En el nuevo edificio de la Universidad, promovido por el rey ilustrado, no debía permanecer el recuerdo de la Compañía de Jesús. Debía de llevar el sello del Siglo de las Luces naciente. Aunque también es posible que en este proceso de cambio haya podido ser determinante el estado del viejo recinto, del que apenas existen testimonios.

Los jesuitas se asentaron en la ciudad en 1578 y desde un primer momento desempeñaron una labor educativa, en paralelo a la desarrollada por la Universidad. Desde ese momento ocuparon los

¹⁷³ Al respecto *vid.* ROSENDE VALDÉS (2013, 113).

¹⁷⁴ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 88, 102) e IDEM (1996a, 44). El canónigo maestroescuela Diego Juan de Ulloa destacó por su formación humanística y fue el principal impulsor de obras como la casa del Deán o la casa del Cabildo. FOLGAR DE LA CALLE (1989, 88). Sobre él trabajó TAÍN GUZMÁN (1998d, 321-357).

¹⁷⁵ Finalmente este colegio no se trasladó, permaneciendo en su privilegiada situación.

¹⁷⁶ La proyección de ambos edificios se aprecia en los planos de Lois Monteagudo (1771).

terrenos donde se asentaba el antiguo convento de Santa María a Nova, un recinto perteneciente a la Orden de San Francisco¹⁷⁷. Pocos datos existen sobre la configuración de este primitivo colegio, conservándose un plano en el que se muestra una planta del viejo colegio, donde apenas se perciben más datos que sus dimensiones —que ocupaban un espacio más reducido que el actual edificio—, forma y situación¹⁷⁸. Existen otros planos de mediados del siglo XVIII en los que se presenta la ciudad amurallada y los edificios más destacados que la rodean. En uno de ellos, firmado por Lucas Ferro Caaveiro y Joseph Crespo, se recoge el colegio, aunque de una manera nuevamente muy esquemática y poco descriptiva¹⁷⁹. Se sabe que al principio los jesuitas hicieron uso de la vieja iglesia de Santa María a Nova¹⁸⁰ y que hacia 1648 se comenzaría la obra de la gran iglesia, que se prolongaría en su construcción hasta 1673 y que en la actualidad, aunque con algún pequeño cambio, permanece en su estado original.

Otro de los testimonios que revelan la existencia de este colegio puede ser la imagen dibujada por Pier Maria Baldi, con motivo del viaje de Cosme III de Medici a Santiago¹⁸¹. Esta interesante panorámica que realiza sobre la ciudad, podría considerarse la primera de este género, concebida bajo criterios objetivos¹⁸². Está tomada desde el extremo oeste de la ciudad, en un punto que desde

¹⁷⁷ Según Bonet Correa, estas dependencias estaban ocupadas por la congregación de monjas franciscanas que, tiempo después, se trasladaron al convento de Santa Clara de Santiago. BONET CORREA (1984, 96). Pero a través de otros estudios se ha podido determinar que fueron los frailes de la TOR los que, en realidad, comenzaron ocupando este recinto y que, una vez que estos lo desalojaron, durante un breve espacio de tiempo estuvo habitado por las monjas franciscanas. Sucedió esto a finales del siglo XV. La TOR constituye una de las varias ramificaciones pertenecientes a la de San Francisco. Para el estudio estos aspectos es fundamental la obra de GARCÍA ORO (2006, 157). Existe también su vertiente femenina, que en Santiago se instaló en el convento de Santa Cristina, hoy desaparecido, pero que habría ocupado un terreno próximo a porta da Pena. Actualmente sigue existiendo esta congregación en otros puntos de España. Sobre estos dos conventos se puede consultar: LÓPEZ (1947, 29-50). VÁZQUEZ MARTÍNEZ (1971, 163). CASTRO Y CASTRO (1994, 885). Recientemente destacamos el trabajo de FRAGA Y RÍOS (2014, 129-173). Esta misma cuestión se abordará con motivo de la escalera interior del convento de Santa Clara de Santiago

¹⁷⁸ VIGO TRASANCOS (2011, 751).

¹⁷⁹ Este plano debe de ser anterior a la década de 1750, pues ya no figuran los Cuarteles de Virxe da Cerca. VIGO TRASANCOS (2011, 745). El plano firmado por Vergel y fechado en 1741, todavía presentaba estas antiguas dependencias que como en el mismo plano aparece registrado mediante una leyenda: “*se fabricó a principios de este siglo*”. VIGO TRASANCOS (2011, 744, 765). Sin embargo, los constantes problemas estructurales que presentó desde el primer momento, hicieron que a mediados del siglo XVIII y siguientes décadas se estudiase la manera de trasladar este recinto a otro lugar para el cual se presentaron nuevos proyectos. De esta manera, el plano del ingeniero Antonio de Gaver refleja en 1758 el estado de la obra para el nuevo cuartel de Infantería y Caballería en los campos de Santa Isabel. VIGO TRASANCOS (2011, 748). Se conservan fotografías que manifiestan como en el siglo XIX aun había entrenamientos en la explanada central. Al respecto *Cfr.* MPG. “Colección Familia de la Riva”. El edificio siguió en pie hasta en 1973 que se derribó, aunque sus funciones habían cesado hace décadas y el edificio se encontraba tapiado, como así lo demuestran las fotografías. COSTA y MORENAS (1989, 96).

¹⁸⁰ En la actualidad de su vieja iglesia se conserva el tímpano en una puerta de acceso secundaria a la casa de Ejercitantes, en su parte posterior.

¹⁸¹ TAÍN GUZMÁN (2012a, 59).

¹⁸² Tres años antes, con motivo de la visita de Edward Montagu, I Conde de Sandwich, Almirante de la Armada Real de Carlos III Estuardo y embajador de Inglaterra en España se tomó otra perspectiva de la ciudad, a mi parecer desde el extremo nordeste de la ciudad, probablemente en un lugar próximo al Parque de Bonaval, cercano a la zona conocida como la Caramuniña o rúa de Teo. Esta imagen, que fue rescatada y analizada por VIGO TRASANCOS (2005, 271-293), refleja una perspectiva de la ciudad a la que se está poco acostumbrados. Pienso que la manera de concebir esta imagen es más subjetiva que la presentada por Pier Maria Baldi, sobre todo en la manera de presentar los edificios y de trabajar los espacios y perspectivas. No obstante, parece que los edificios más destacados podrían ser reales. Así sucede con el convento de Santa Clara, situado a la derecha de la imagen y siguiendo a este aparece lo que parece una gran iglesia que

el siglo XIX se ha convertido en visita obligada para cualquier visitante y que podría ser considerada como el “balcón de Santiago”: el paseo de la Herradura¹⁸³, immortalizado desde aquel momento a través de la visión de muchos pintores y tantos otros fotógrafos. En ella se destacan el convento de San Francisco, el monasterio de San Martín Pinario, la catedral, el convento de San Agustín¹⁸⁴ (Fig. 186). Finalmente, en esa misma línea de edificios, en el lado derecho, se aprecia una gran estructura que podría ser el viejo colegio de los jesuitas. Se completa la imagen con el colegio de San Clemente en primera línea y el cierre de la ciudad correspondiente a Porta Faxeira.

La historia de los jesuitas en Galicia ha sido trabajada detenidamente por Rivera Vázquez. Dentro de este completo estudio, la arquitectura del viejo colegio que la Orden construyó en Santiago¹⁸⁵, ocupa un pequeño espacio, lo que se justifica por la falta de documentación conservada. Los escasos testimonios que se conservan forman parte del fondo histórico que se conserva en el AHUS, precisamente porque el colegio de los Jesuitas forma parte de la historia de la Universidad. De hecho, la mayor parte de las noticias que se tienen sobre el viejo inmueble, vienen motivadas como parte integrante de estudios sobre el patrimonio inmueble de la Universidad de Santiago. Así sucede con trabajos que se presentaron en la publicación del Quinto Centenario de la fundación de la Universidad¹⁸⁶.

En su extensa obra, Rivera Vázquez también recogió otro testimonio de destacado interés, que complementa el plano del antiguo colegio que realizó Lois Monteagudo. Se trata de la descripción que en 1767 realiza el Comisionado de Temporalidades, don Froilán Feijóo, y que tiene un valor incalculable para la aproximación al conocimiento de este desaparecido colegio:

“El Colegio que fue de los regulares de la Compañía de la ciudad tiene en su formación un claustro en medio con cuatro seras interiores de a dos altos; y por la parte de atrás hacia la huerta, otro alto más. En el pavimento de dicho claustro están cuatro piezas de cátedra para

en un principio, por su ubicación extramuros de la ciudad, pensamos que podría tratarse del antiguo convento de los franciscanos. Vigo Trasancos piensa que podría tratarse de la iglesia de San Martín Pinario, y no le falta razón a juzgar por la descripción que aporta su dibujo que presenta características muy semejantes al aspecto de su fachada y a la posición, en general de su iglesia en dirección Oeste-Este. La subjetividad con la que se ha realizado esta panorámica dificulta su interpretación, o al menos deja un margen a la duda. En el extremo izquierdo aparece nuevamente la iglesia de San Agustín y, entre esta última y la basílica compostelana aparece una extraña arquitectura, muy elevada, a modo de templete que Vigo Trasancos intuye que deba de relacionarse con la torre del rey de Francia, antes de ser intervenida por Domingo de Andrade. Sobre esta cuestión *vid.* VÁZQUEZ CASTRO (1998, 111-148).

¹⁸³ Los primeros intentos para la creación de este paseo datan de 1827. El primer proyecto realizado por Blas Galiano es de 1831. Desde entonces se inicia un proceso de reorganización de este espacio. MARTÍ ARÍS (1995, 27). En el siglo XVII se conocería bajo el nombre de Campo de Santa Susana, nombre que recibe de la iglesia que corona el montículo y que data de época del arzobispo Gelmírez. OTERO PEDRAYO (1954, 431). En el *Liber Sancti Iacobi* aparece recogida como una de las diez iglesias de las que consta la ciudad en época del citado prelado. LÓPEZ DÍAZ (2009, 503).

¹⁸⁴ En la imagen de Baldi se puede observar un testimonio único sobre el estado de este convento. Por aquel entonces estaba en fase de construcción de sus dos torres de las cuales hoy solo permanece una y además en un estado diferente al que presenta Baldi, como consecuencia de un rayo que destruyó parte de este conjunto.

¹⁸⁵ RIVERA VÁZQUEZ (1989, 587-590).

¹⁸⁶ GOY DIZ (1995, 40-42). GARCÍA BRAÑA (1995, 78). RIVERA VÁZQUEZ (1995, 274-277).

estudios mayores, uno de Teología y tres de Filosofía. En los dichos altos hay 49 aposentos y desvanes, inclusa la librería, ropería y barbería. Y además hay una pieza larga que servía de capilla. Y abajo hay el refectorio, despensas, bodega, panera, cocina, cuadra, leñera y demás oficinas correspondientes. Y a una esquina la botica y antebotica, con su tránsito, retretes, cocina y más necesario conducente a esta oficina...

La huerta se halla contigua a la primitiva obra de dicho Colegio, con su porción de agua de fuente de riego correspondiente, cercada con una muralla por la parte exterior, lleva en sembradura cuatro ferrados de centeno poco más o menos y tiene algunos frutales y legumbres de bien poca consideración”¹⁸⁷.

En este fragmento, nada se dice sobre la escalera que con gran probabilidad debía de tener, dadas las dimensiones y varios niveles. Con lo cual se podría entender que no fue objeto digno de destacar, algo que por otro lado resulta bastante extraño pues en casi todas las construcciones de promoción jesuita, la escalera había sido un elemento fundamental. Pero si esta hubiera tenido un valor especial, Mendoza de los Ríos —al igual que hizo en el caso del convento de Santo Domingo de Bonaval— la habría analizado y, sin embargo, respecto al colegio de los Jesuitas solo se limita a decir que:

“con igual ostentación que los demás de esta sagrada Orden, resplandece más por la excelencia de sus graves varones y frecuente enseñanza de sus doctísimos maestros que por la magnificencia de su fábrica, no obstante lo decentísimo de toda ella”¹⁸⁸.

Esto parece poner en evidencia el poco interés que debía de presentar la obra de este edificio, para quien a juicio de Rivera Vázquez presentaría una tipología similar al de Monforte, aunque con una serie de diferencias notables, que evidenciaban la inferioridad del compostelano, en gran medida condicionado por la vieja estructura a la que se superpuso y a la que se tuvo que adaptar¹⁸⁹. No obstante, Goy Diz señala que “basándonos en las fuentes documentales, el claustro del Colegio de la Compañía parece haber sido una obra sumamente interesante”¹⁹⁰.

Son muchas más las noticias que se pueden recuperar sobre la evolución de este edificio, desde su compra por la Universidad. De hecho, se conservan documentos sobre la fundación de este nuevo edificio que presentan cuestiones de diversa índole. De entre todas ellas, destacan los numerosos planos que se hicieron para el nuevo proyecto de edificio. Una obra que se prolongó casi tres décadas y que fue sometida a constantes revisiones en las que intervinieron un gran número de

¹⁸⁷ ACS. Libros rotulados “Varia”. Serie 1ª. Tomo I. IG 703 (1342-1793), fols. 181 y ss. A través de: RIVERA VÁZQUEZ (1989, 589).

¹⁸⁸ MENDOZA DE LOS RÍOS (1731, 87).

¹⁸⁹ RIVERA VÁZQUEZ (1989, 587).

¹⁹⁰ GOY DIZ (1994b, 1146).

arquitectos, asentistas y que, por ser una obra de promoción regia, estuvo sometida a las constantes revisiones que se impusieron desde la dirección de la Academia de San Fernando.

El estudio histórico de toda esta empresa se debe a la aportación, prolongada en el tiempo, de numerosos artículos y libros que recogen su historia. Antes de los catálogos que se hicieron sobre el patrimonio de la Universidad y sobre la evolución de la misma, hay que reseñar el discurso que con motivo de la apertura del curso académico, en 1986, publicó Otero Túniz¹⁹¹. Con esta obra se marcaba el tránsito entre la vieja institución y la nueva. A este estudio sucedieron otros como el presentado por Vila Jato y Barral; y los dos grandes trabajos, el primero de ellos publicado con motivo del Quinto Centenario de la fundación de la Universidad de Santiago y coordinado por García Iglesias¹⁹² al que un año después, y dentro del marco de la celebración de dicho acontecimiento, continuó el coordinado por Vila Jato¹⁹³.

Existen también otros estudios más específicos y concretos, que tratan cuestiones derivadas de toda esta gran empresa que constituye la historia de la Universidad. Se trata de artículos centrados en determinados arquitectos que participaron en la obra. Así Ortega Romero realizó en una fecha muy temprana una aproximación a la figura de Miguel Ferro Caaveiro¹⁹⁴; mientras que López Vázquez hizo un estudio de los primeros planos, no ejecutados, que presentó Lois Monteagudo en 1771¹⁹⁵. Estudios más completos, que forman parte de tesis doctorales, son los de García-Alcañiz Yuste sobre la arquitectura del Neoclasicismo en Galicia¹⁹⁶, o la monografía sobre Miguel Ferro Caaveiro, presentada recientemente por Pérez Rodríguez¹⁹⁷.

Otro factor importante para la recuperación de su historia es la proximidad en el tiempo, unido a la pervivencia del edificio en la actualidad. Con todo, esta nueva estructura, en la que todavía existe algo de su antecesora, también experimentó notables cambios desde su proyección hasta su ejecución final; y una vez concluida en los inicios del siglo XIX, a lo largo de esta centuria y también en el siglo XX, se siguieron haciendo una serie de obras que modificaron su estado inicial y que afectaron a las escaleras principales.

Si para el conjunto del edificio han sido numerosos los trabajos realizados, no se puede decir que esto mismo suceda con las escaleras, siendo Pérez Rodríguez quien a través de su tesis realiza una aproximación a la problemática que supuso su construcción desde los primeros proyectos para este

¹⁹¹ OTERO TÚÑEZ (1985).

¹⁹² GARCÍA IGLESIAS (1995).

¹⁹³ VILA JATO (1996).

¹⁹⁴ ORTEGA ROMERO (1970, 143-164).

¹⁹⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ (1993, 99-103).

¹⁹⁶ GARCÍA-ALCAÑIZ (1989).

¹⁹⁷ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a) y PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b).

edificio¹⁹⁸. Sí que se ha hablado de los varios proyectos en los que se probaron numerosos modelos y también emplazamientos, pero todavía está por definirse el resultado final de estas propuestas que, en líneas generales, desembocó en el desarrollo de la escalera que hoy da acceso a las plantas superiores del edificio. Por esta razón, se tratará el proyecto de escalera que se ejecutó finalmente en los primeros años del siglo XIX y que se corresponde con una de las propuestas de Miguel Ferro Caaveiro, datada en 1783.

Una de las pocas cuestiones que se tienen claras, es la dificultad que desde el primer momento se planteó con la construcción de este elemento, lo que en el fondo no deja de ser una evidencia de la importancia que se le debía de conceder a este elemento en aquellos tiempos. Tras numerosas propuestas, que se prolongaron desde 1771 hasta 1800, en 1797 no estaba claro cuál debía de ser su desarrollo y por ello se solicita “que determinase la Academia el sitio mas a propósito de la escalera principal del edificio, con respecto a la ya practicada, que presenta varios inconvenientes...”¹⁹⁹. A pesar de que la Academia aprueba la primera de las dos propuestas realizadas por Caaveiro en 1783, que implicaba situar la escalera en el margen derecho, lo que sucede es que en 1799, cuando se necesitaba concluir el edificio, el encargado de la dirección de la obra, Pérez Machado, intuye una serie de complicaciones para la construcción de la escalera aprobada por la Academia y finalmente opta por el segundo modelo propuesto por Miguel Ferro Caaveiro²⁰⁰, completándose así el cierre del claustro.

La historia de esta escalera no concluye en este punto. A las obras realizadas a finales del siglo XIX, promovidas en época de Montero Ríos, bajo proyecto de reforma de Ricardo Velázquez Bosco, que implicaron, entre otras cosas, la construcción de un nuevo piso superior en el que se instaló la gran biblioteca universitaria y se sustituyó el grupo escultórico de la Minerva, obra de José Ferreiro, por el actual relieve alegórico rodeado con las figuras de los fundadores de la Universidad²⁰¹; en la década de 1960, el edificio experimentó otra serie de arreglos que afectaron a la escalera principal de mármol²⁰². Así mismo queda recogido en el informe histórico-artístico del edificio que fue redactado por Manuel Chamoso Lamas en 1964 para la ejecución de algunas obras de reparación en el citado inmueble. En un determinado punto del discurso se expresa de la siguiente manera:

“Una grande y desafortunada reforma proyectada el año 1894 por el Arquitecto Don Arturo Calvo, hizo desaparecer el frontón que remataba arquitectónica y dignamente la monumental fachada (...) para ser substituido por el ático actual en el que fueron colocadas las estatuas

¹⁹⁸ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b, 776-777).

¹⁹⁹ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 51).

²⁰⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 52).

²⁰¹ GOY DIZ (1995, 43).

²⁰² SANCHÉZ GARCÍA (1996, 59).

ejecutadas en cemento de Don Juan de Ulloa, del Conde de Monterrey, Don Álvaro de Cadaval y Don Lope Gómez de Marzoa y medallones con los bustos de Don Diego de Muros y Don Alonso de Fonseca (...) Hallándose actualmente necesitado de reparación tanto exterior como interior, el Comisario que suscribe estima que las obras que se proyecten para atender a tal necesidad deberán no solo respetar la integridad monumental del edificio, sino ser tratadas con la atención y el cuidado que exige un Monumento Histórico Artístico Nacional”²⁰³.

Entre 1964 y 1965, y dentro del Proyecto de actualización y reforma de edificio universitario principal de la plaza de la Universidad-Santiago²⁰⁴, promovido por el Ministerio de Educación Nacional y encargado al arquitecto Arturo Zás Aznar, comienzan las obras de demolición de las escaleras. Esta obra fue adjudicada a ROLACSA²⁰⁵, quien ejecutó las obras de acondicionamiento de los espacios del Edificio de la Universidad, con el fin de acoger las facultades de Filosofía y Letras, Derecho y Biblioteca General.

En la intervención realizada sobre la escalera se gastaron 674.385, 02 pesetas. Se arreglaron los peldaños, las mesetas y descansillos, en los que se sustituyó el mármol por granito. Pero todo parece indicar que en lo que más se invirtió fue en cambiar la barandilla. Según los presupuestos y cartas de pago fue el momento en el que se instaló la baranda de forja, prescindiendo de la anterior estructura de cemento, así como los acróteros que coronan cada uno de los pilares, y que están en consonancia con los que presiden la escalera de acceso exterior, espacio que también ha experimentado cambios, a tenor de lo que demuestran algunas fotografías de época.

Son dos los arquitectos que actuarán en la obra definitiva: Miguel Ferro Caaveiro fue el encargado de hacer el proyecto, mientras que José Pérez Machado²⁰⁶ actuó como asentista de la obra. En esencia, el proyecto no ejecutado de Lois Montegudo era la base sobre la que se hizo el trabajo. Sin embargo, los primeros modelos para la escalera se comienzan a ver en una serie de planos que Pérez Machado (Fig. 187), y Ferro Caaveiro, después (Fig. 188), presentan entre 1781 y 1783²⁰⁷. Este último arquitecto presenta dos modelos, destacando aquel en el que la escalera principal, identificada con la letra O, protagoniza el espacio inicial de acceso al edificio, y se convierte en un elemento conector no solo entre los dos pisos, sino también de acceso al claustro bajo (Fig. 189).

²⁰³ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968.

²⁰⁴ AHUS. Fondo Rodolfo Lama, R.L. 373, fol. 1.

²⁰⁵ Aparece recogida en el BOE nº 277, 18 de noviembre de 1964, p. 15214.

²⁰⁶ Couselo Bouzas lo recoge bajo el título de maestro de obras. COUSELO BOUZAS (1933, 520-522). Por su parte, Singul especifica que en este contrato con la Universidad actuó como maestro asentista, en varias ocasiones y que fue él el encargado de dar fin a la obra, integrando el proyecto de Ferro Caaveiro para el interior, con el de Melchor de Prado para la fachada. SINGUL LORENZO (2001, 129).

²⁰⁷ AHUS. Fondo Universitario. Planos, nº 12. Ferro Caaveiro realizará otra serie de planos en 1787 y 1798, pero las escaleras finales son las que este ya había presentado en 1783.

Para ello rodea el vestíbulo, que da acceso directo al patio, a través de unas puertas que marcan el ritmo que definen los dos tiros simétricos laterales y el vestíbulo central que flanquean.

Son unas escaleras que responden a un esquema poco habitual en Compostela, pero que marcan una línea que se continúa en otros importantes edificios construidos a lo largo del siglo siguiente, entre los que cabe resaltar el palacio del marqués de Camarasa (también conocido como palacio de Amarante) o el Palacio Arzobispal. Se trata de una escalera *compleja y simétrica* que responde a un planteamiento *doble*, en el que dos escaleras de caracol se disponen de forma paralela, creándose entre ambas un pasillo central que libera el espacio dirigido al claustro, situado inmediatamente después. El esquema formal al que responden las hace diferentes a las presentadas en el palacio de Camarasa, pues en estas últimas la distribución de los dos tiros parte de la unión de las dos primeras rampas de dos escaleras independientes de caracol con tramos rectos, generando una única rampa inicial que al llegar al primer descanso se bifurca en otras dos que proyectan direcciones opuestas, dibujando una perpendicular respecto a la primera. El resultado es una escalera en esquema E o de tipo *preimperial*.

Según recogió Folgar de la Calle, en el año 1774 Miguel Ferro Caaveiro realizó una primera propuesta para el edificio de la Universidad, que tomaba como base la presentada por Lois Monteagudo pocos años antes y que actuaba sobre el extremo norte del nuevo edificio y su fachada, la cual retranqueaba respecto a la iglesia²⁰⁸. En este primer proyecto, cuyos planos se conservan en el Archivo Histórico Nacional²⁰⁹, no se introduce la escalera porque en aquel momento se pretendía dar prioridad a otros espacios como la biblioteca y las aulas, de manera que en ellos solo se percibe de manera sombreada la escalera de caracol cuadrado que se proyecta para dar acceso a la librería²¹⁰. Estos planos, como en su día recogió Pérez Rodríguez²¹¹, fueron identificados por García-Alcañiz Yuste²¹².

A pesar de que existieron otras propuestas en las décadas siguientes, destacando la de 1783, con firma de Fray Plácido Caamiña (Fig. 190), y la de 1787, de Miguel Ferro las dudas sobre cómo abordar la construcción de la escalera principal debían de seguir presentes en la última década del siglo XVIII. Además, las obras avanzaban lentas pues en el año 1793, siguiendo las pautas de Ferro Caaveiro para la fachada principal, aún se estaba intentado discernir cuál de los dos modelos de escalera era el más adecuado. Por ello hubo que recurrir a los consejos de la Academia para que

²⁰⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 50). Y también *vid.* SINGUL LORENZO (2001, 129).

²⁰⁹ Al respecto *vid.* PÉREZ FERNÁNDEZ (1996, vol. 2, 188-189).

²¹⁰ PÉREZ FERNÁNDEZ (1996, vol. 2, 186).

²¹¹ IDEM.

²¹² GARCÍA-ALCAÑIZ (1989, 94).

aconsejara “el sitio mas a propósito a la escalera principal del edificio”²¹³, determinando así la adecuación de la escalera al edificio. Finalmente se “declaró a favor del primer proyecto del Profesor don Miguel Ferro Caaveiro, por cuyos diseños se ha construido el edificio por ser el que mas se acerca a las condiciones que desea aquel Claustro”²¹⁴. Este proyecto era el que situaba la escalera a la derecha de la puerta principal.

El Claustro de la Universidad no debía de estar plenamente conforme de manera que en 1798 Ferro Caaveiro presenta un nuevo informe con cuatro planos con un proyecto nuevo para escalera (Fig. 191). Pero esta nueva propuesta no fue aceptada y no siendo pocos los cambios y la lentitud de las obras, un nuevo giro se produjo en el año 1799 —momento en que el edificio se concluye bajo el proyecto que Pérez Machado había propuesto en 1787— pues aunque las obras de las escaleras comienzan bajo el proyecto aprobado por la Academia, pronto se dan cuenta de que la ausencia de luz constituía un problema para su correcto funcionamiento, por lo cual bajo la aprobación de la Junta y de los consejos del nuevo arquitecto, se decide finalmente que se ejecute con “dos ramales distintos, el uno a la derecha de dicha puerta, según manifiesta el plano y el otro a la Izquierda, en el sitio en que dicho plano señala una mui estrecha Aula”²¹⁵, a pesar de las dificultades y costes que planteaba al haber sido construida la pared del aula del lado izquierdo.

De este mismo año es el expediente, recogido por Couselo Bouzas, en el que Ferro Caaveiro expone todos sus méritos con el fin de seguir conservando su título de maestro de obras de la ciudad, ante la amenaza de que Melchor de Prado y Mariño se hiciera con su cargo. Uno de esos méritos lo relata de la siguiente manera, en el año 1799:

“el gremio del claustro de la Universidad de Santiago le mandó hacer los planos de un nuevo edificio para la enseñanza pública que aprobó V. A. bajo el dictamen de Ventura Rodríguez, y la Junta de Comisión de San Fernando aprobó ahora de nuevo el proyecto de escalera para dicho edificio, en competencia con otros tres arquitectos”²¹⁶.

Los planos que aquí se mencionan deben de ser los de 1783, en los que se presentaba una doble variante para escalera. De manera que el primer testimonio gráfico que se ha podido localizar es el del segundo proyecto del año 1783, que fue el que se ejecutó finalmente. Pese a la regularidad que presenta la tipología claustral, lo que Ferro Caaveiro hace en este edificio es potenciar el eje longitudinal por medio de la introducción de las escaleras en un primer plano; y de la proyección de tres espacios en la parte posterior —que hoy se corresponden con el actual Aula Magna—.

²¹³ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 51).

²¹⁴ IDEM.

²¹⁵ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 52).

²¹⁶ AHUS. Fondo Municipal. Varios. A.M. 718 (1705-1842), nº 9. A través de COUSELO BOUZAS (1933, 340). Y también SINGUL LORENZO (2001, 129).

Se puede decir que el primer modelo, aquel que se había presentado en los planos de 1783, aunque con algún tipo de modificación, fue el que permaneció vivo, a pesar de los avatares que sufrió la construcción de este edificio. En esta última junta también se aprobó que el “Pasamano de la Escalera principal sea de yerro y no de cantería, como demuestra el plano por ser mas firme y menos costoso”.²¹⁷ Esto refuerza la teoría de que cuando se produce la reforma de 1964, esta barandilla ya habría experimentado un cambio, posiblemente a lo largo de finales del siglo XIX, cuando se acometen las obras promovidas por Montero Ríos, que implicaron, entre otras cosas, la creación de un segundo piso, para el cual fue necesario prolongar la escalera principal. En esa barandilla, según se describe en la documentación, se sustituyó el cemento por la forja. De manera que con esta actuación se recuperaba el espíritu inicial de parte de la obra.

La escalera presenta una serie de características que, hasta cierto punto, no tienen precedentes en la historia compostelana. No hay que olvidar las funciones que cumple este edificio, orientado a un uso académico. Hasta el momento los colegios compostelanos, si bien es cierto que respondían a esa tradición claustral, no habían concedido un protagonismo tan marcado a este elemento de la arquitectura. En efecto se trataba de piezas de gran solidez y monumentalidad pero que, por poner un ejemplo, en el caso de las escaleras del colegio de San Jerónimo, se solían trasladar a un lateral del claustro para lo cual se tenía que traspasar la fachada, entrar en el claustro y bordearlo hasta alcanzar el lugar por el que se accedía al piso superior. Por el contrario, lo que crea Ferro Caaveiro, es una nueva fórmula deudora de la tradición palaciega. De este modo, al edificio de la Universidad podría atribuírsele un sentido metafórico: es el palacio de la ciencia, de la educación, conforme a los valores ilustrados, que rompían la pompa de las grandes cortes absolutistas²¹⁸. Es el momento en el que se crean los nuevos edificios institucionales, contruidos con el vocabulario heredado de la tradición clásica.

La escalera, por tanto, se va a situar en un lugar privilegiado, tras la portada principal (Fig. 192) en el centro de la fachada, como si estuviera dominando el *corps de logis*, el pabellón central de un gran palacio, aunque ligeramente lateralizada hacia la izquierda respecto al conjunto del edificio, razón debida a la integración de la antigua iglesia en el margen derecho del claustro. En consecuencia, antecede al claustro, de manera que el acceso a las plantas superiores se hace de forma más rápida, sin necesidad de bordear el patio. El vestíbulo que alberga en su parte inferior permite un acceso rápido a las dependencias de la planta baja, a través de tres puertas que se corresponden con los ritmos que marcan los dos tiros en los laterales, y el pasillo de acceso al claustro en el medio. Este sistema, por el cual las escaleras albergan en su parte inferior un zaguán —hasta cierto punto,

²¹⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 52).

²¹⁸ La idea del palacio como marco para el desarrollo de la ciencia había sido asumida a lo largo del Renacimiento. Al respecto *vid.* SEBASTIÁN (1978, 162-187).

corredor— ya se había empleado en algunos palacios europeos y guarda relación con las recomendaciones que habían hecho los grandes tratadistas europeos. Sin ir más lejos, Couselo Bouzas, a propósito de la labor académica del arquitecto Ferro Caaveiro, afirma que él disponía de una buena biblioteca de libros de arquitectura, que cedió a la “Sociedad Económica de su ciudad”, institución para la cual trabajó²¹⁹. Este dato es importante, porque demuestra la formación humanista que este arquitecto recibió en su casa, en gran medida justificada por su padre Lucas Ferro, junto al que su hijo aprendió la profesión. Dice Pérez Rodríguez que:

“A través de la lectura, estudio y explicaciones paternales de esta obra (la de Fray Lorenzo de San Nicolás), el joven Ferro Caaveiro tomaría los primeros contactos con la aritmética, la geometría, la construcción, los órdenes según diversos autores —Vitruvio, Serlio, Palladio, Viola Zanini, Arfe y Villafañe, Vignola, Scamozzi— y conocería el libro quinto de los *Elementos de Euclides*, así como distintos capítulos de las *Ordenanzas de Toledo*”²²⁰.

De lo que hasta el momento tenemos constancia es que la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás sí fue adquirida por su padre. Fernández Gasalla indicó en su momento que la *Segunda Parte de Arte y Uso de la Arquitectura* que se conserva en la BUSC, bajo la sign 23589, perteneció a Miguel. Sin embargo, existe una confusión bastante habitual cuando son varios los miembros de una familia los que trabajan en arquitectura, pues el exlibris que figura en el volumen es la firma de Lucas Ferro, lo cual no quiere decir que en un determinado momento, como sería lógico, este libro hubiera sido heredado por su hijo²²¹.

A la vista del desarrollo de las escaleras con que resuelve la comunicación de los dos niveles iniciales del edificio de la Universidad, resulta muy extraño que Miguel Ferro Caaveiro no conociera la obra escrita de A. Charles d’Aviler, con quien sus escaleras comparten un cierto gusto afrancesado (Fig. 193). Se sabe que en la ciudad se contaba con varios ejemplares de la obra del tratadista francés, así que es más que probable que de un modo u otro pudiera haberla estudiado.

El sistema que desarrollan no deja de ser el habitual en las estructuras claustrales. Lo que sucede en este caso es que, dadas las características y relevancia del edificio, —y del mismo modo que sucedía

²¹⁹ COUSELO BOUZAS (1933, 342). FERNÁNDEZ y FOLGAR (2006, 18).

²²⁰ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 40-41).

²²¹ En relación a su progenitor, Lucas Ferro, dice Pérez Rodríguez que: “por y para el ejercicio profesional habría ido adquiriendo tanto libros de estudio como manuales de consulta que formarían lo que parece haber sido una estimable biblioteca, en cuyos anaqueles figuraba fray Lorenzo de San Nicolás —con su archiconocido *Arte y Uso de la Arquitectura*— y, a juzgar por las huellas de su quehacer arquitectónico, no faltarían los clásicos Vitruvio, Serlio y Vignola, pero sobre todo Caramuel de Lobkowitz —*Architectura civil recta y oblicua*—, Wendel Dietterlin —*Architectura von Austheilung, Symetria und Proportion der Fünff Seulen*—, Vredeman de Vries —*Architectura der Bauung der Anticuen auss dem Vitruvius*— y Andrea del Pozzo —*Perspectiva pictorum et architectorum*—”. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 40). Sin embargo, todo parece indicar que no existen pruebas documentales que acrediten la posesión de esos libros, a excepción del ejemplar conservado en la BUSC de Fray Lorenzo de San Nicolás.

con el espacio donde se sitúan— se buscó un mayor impacto visual. Por ello se emplea una forma compleja de doble tiro inicial. En este caso, tras pasar el umbral de la puerta principal, se alcanza el vestíbulo, y desde allí mismo, a ambos lados, se proyectan dos rampas que, en esencia, componen el esquema básico de caracol cuadrado. Dicho de otra manera se duplica y enfrenta este esquema generando una escalera de rampas dispuestas en ángulo recto, que vuelven a tener su punto de unión, una vez alcanzado el rellano del primer piso. Esta escalera, una vez alcanzado el primer piso, continúa su trayectoria hacia el piso superior. De este modo el corredor que coincide con el techo del vestíbulo, y que linda con la propia fachada del edificio, da continuidad en sus extremos a otros dos tiros divergentes que se superponen a los primeros tramos de la escalera.

El origen de este tipo de escaleras probablemente hunde sus raíces en la tratadística italiana. De este modo en las *Ouvres de Architecture* de Vincenzo Scamozzi²²², la figura seis muestra un tipo de escalera que aparentemente responde a un mismo criterio. Sin embargo, existen diferencias entre un modelo y otro, pues el diseño presentado por este arquitecto italiano de finales del siglo XVII presenta la variante de disponer dos escaleras de caracol cuadrado enfrentadas (como sucede en las de Ferro Caaveiro) cuyas subidas no se hacen de forma paralela, sino que el arranque de una escalera se corresponde con el tercer tramo de la otra. Aunque ambas tienen su punto de encuentro en el rellano superior, las entradas y las salidas son opuestas y, en consecuencia se genera una especie de juego con la arquitectura. Esto a su vez crea un dinamismo enfrentado en la dirección de ambas escaleras. En realidad, esta tipología estaba pensada para grandes edificios, con intención de unir espacios contrapuestos, sellados por este espacio destinado a la escalera. En el convento de Mafra, aquellas que se localizan en una de las entradas laterales del gran complejo, son la plasmación más concreta que se ha podido localizar. Una de las cuestiones que llaman la atención es su emplazamiento, un tanto marginado en relación a su grandeza y monumentalidad²²³. Esto se ve justificado por el hecho de que las escaleras principales son las que se corresponden con las dependencias palaciegas. Frente a lo que cabría esperar, las escaleras del palacio presentan un esquema mucho más modesto y poco novedoso, en comparación a las del espacio para los frailes²²⁴. Cabe suponer que este diseño, hasta cierto punto poco habitual, de las escaleras conventuales

²²² SCAMOZZI (1764, Libro IV, lám. 46).

²²³ Precisamente José Fernandes Pereira reconoce que son mucho más monumentales que las de acceso al conjunto palaciego, que son las principales, por lo que llama la atención la situación secundaria que tienen las del espacio conventual, hoy readaptado como cuartel militar. FERNANDES PEREIRA (1994, 177).

²²⁴ Fernandes Pereira reconoce que existe una “*disfunção*” en la relación de estas dos escaleras. Argumenta que se trata una especie de: “*nobilitação como uma primazia que intencionalmente se queria dar ao convento*”. De este comentario se puede extraer la importancia que tiene la configuración de la escalera en el edificio, como elemento que puede llegar a determinar el predominio de un edificio sobre el otro.

respondió no tanto a una cuestión estética como a una cuestión puramente funcional²²⁵, de dar acceso a ambos lados, de la manera más rápida posible²²⁶.

El modelo de Mafra antecede unas cuantas décadas el proyecto de Ferro Caaveiro²²⁷. Como se sugirió con anterioridad, ante todo lo que primaba era hacer un acceso cómodo, rápido y seguro; así como digno de un edificio universitario. El espíritu ilustrado que se apoyaba desde tiempos de Carlos III, y que encontró buena muestra de ello en las construcciones aprobadas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, veía en los edificios de carácter público los nuevos palacios ilustrados. La Universidad se debía de entender como el nuevo palacio de la Sabiduría —de ahí que estuviera coronado en un primer lugar por el grupo escultórico de Ferreiro que representaba a Atenea—. Como palacio que era, debía de lucir unas sólidas e impactantes escaleras, dignas de un edificio que llevaba sello académico.

El ejemplo portugués podría ser una cuestión meramente anecdótica. Dos modelos similares, relativamente próximos, en dos países diferentes, pero con cierta unión territorial. Por esta razón, sería mucho más coherente pensar en un modelo precedente, diseñado por una persona cercana al círculo de Ferro Caaveiro, para un edificio próximo, de carácter público y con gran influencia palaciega. Aunque no pasó de ser proyecto, los planos conservados en el AMS evidencian el protagonismo que —de haberse construido— tendría la casa de Consistorios que Lucas Ferro Caaveiro diseñó para el cierre de la plaza del Obradoiro, por encargo del arzobispo Rajoy y Losada. Aunque finalmente no fue el proyecto seleccionado, uno de los planos conservados muestra una sección donde se puede ver una escalera que une cuatro plantas del conjunto. A diferencia de la de la Universidad carece de una ‘hermana gemela’ contrapuesta (Fig. 478). Sin embargo, su situación en el cuerpo central del edificio, inmediata a la puerta de acceso, y lateralizada a la derecha parece ser, al menos, un precedente del caso que ocupa. No obstante, los planos demuestran que en el caso de su progenitor, aún se sigue conservando el viejo esquema claustral, por el cual la escalera se alcanzaría, una vez traspasado el patio.

A pesar de continuar el esquema tradicional compostelano, los dibujos del Ayuntamiento presentado por Lucas Ferro, apuntan a una característica que, sin duda, su hijo sigue manteniendo:

²²⁵ Indica Fernandes Pereira que: “*o rigor do traçado bem como a cenografia aparentam a escadaria a uma estrutura palaciana, fenómeno que também se coaduna mal com as disposições de liturgia e ritual dos Arrábidos*”, lo cual viene a demostrar cómo a pesar de la monumentalidad, se sigue atendiendo a cuestiones funcionales.

²²⁶ No hay que olvidar la fuerte influencia que ejerció la escuela italiana en Mafra, así como la importancia que sobre este proyecto pudieron haber tenido los tratados de arquitectura. Gran parte de estos se encuentran a buen recaudo en la gran biblioteca.

²²⁷ Al respecto nos gustaría hacer una aclaración. No se está intentando justificar la unión entre ambos modelos. Hasta el momento no podemos afirmar la influencia de este modelo portugués, en última instancia heredera del modelo italiano, sobre la escalera del edificio de la Universidad. Lo que sí es cierto, es que presentan un esquema muy similar, aplicado a edificios de distinto uso, pero que no encuentran paralelos en una larga distancia, a excepción de la Fábrica de Tabacos de Sevilla, hoy sede de la universidad de la ciudad.

la grandeza de las proporciones. En ambos casos —y especialmente en el edificio de la Universidad— la amplitud del espacio destinado a estas escaleras; así como la proporción de los elementos que la configuran, determinan que se convierta —si es que no en la que más— en una de las más grandes de Santiago. Este modelo determinará escaleras posteriores como las del palacio de Camarasa, obra de un discípulo suyo, donde las escaleras ya son, sin duda, el elemento protagonista del edificio. Pues bien, las dimensiones de los peldaños, barandillas, ventanas... solo se pueden entender al amparo de una gran caja o espacio vertical, la misma que permitirá la concentración de un gran número de personas que participan en la vida académica y que, por tanto, necesitan la amplitud que las escaleras le conceden. En este sentido se podría hablar de decoro: a un gran edificio unas grandes escaleras.

Como es bien sabido, y como se venía recomendando constantemente en los tratados, la presencia de la luz es vital en el buen discurso y diseño de una escalera. Ni demasiado claras, ni demasiado oscuras. Ya se ha estudiado como la luz fue el motivo principal por el que se dio marcha atrás en la construcción del primer proyecto que introducía una única escalera imperial. La presencia de los grandes ventanales, que adquieren forma de talud, garantizan la seguridad del acceso. Ni mucha ni poca, todo en su justa medida; así se indicaba, y así se determina para la iluminación de estas grandes escaleras, que comparten una característica con el edificio para la casa del Cabildo, aquella obra también promovida por el canónigo don Diego Juan de Ulloa. Se trata de unos vanos que se corresponden con los de la propia fachada, es decir, que comunican directamente con el exterior. Como se estudiará en la casa del Cabildo, la solución de los cristales hacia el exterior, en el fondo no dejaba de ser un método experimentado en la arquitectura piamontesca, que recordaba al Palacio Madama y a Filippo Juvarra con la solución de una fachada-pantalla, tras la cual se ubicaban las escaleras, iluminadas directamente desde fuera²²⁸. Miguel Ferro Caaveiro hace uso de las propias ventajas que le concede ese lienzo, para vaciarlo y dar luz al interior. Para ello abre dos grandes vanos en la parte correspondiente a los primeros descansillos de ambos tiros, con lo que aporta luz a gran parte del conjunto (Fig. 194). Finalmente, al llegar al primer rellano, y en eje a la puerta principal, abre un balcón que completa el discurso lumínico.

Como venía siendo habitual, la decoración de las escaleras, declina a favor de los elementos puramente constructivos. Se trata de grandes pilastras que marcan los ritmos del conjunto. Pilastras que finalizan en arcos, sobre los que recaen las fuerzas y presiones de las pesadas bóvedas pétreas. El empleo de este material contribuye a reforzar ese aspecto pesado, sólido que solo queda matizado por el efecto etéreo que otorga la luz al interior. El resultado es una obra monumental, pero severa,

²²⁸ Al respecto tampoco existen indicios de que la arquitectura piamontesca haya podido ser determinante en la compostelana. No tenemos constancia de que Ferro Caaveiro haya conocido esta arquitectura. Sobre su formación *vid.* PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 36-78).

que como edificio concebido bajo preceptos academicistas ya no concede nada al capricho, a excepción de una barandilla en forja que ha sido modificada en 1964, pero que con gran probabilidad pudiera haber estado en consonancia con los modelos afrancesados como los que se habían introducido en el Seminario de Confesores entre 1767 y 1772. Poco se sabe de la procedencia de los jarrones acróteros. Aunque cabría esperar que estos se añadieran con la nueva reforma es difícil determinar hasta qué punto pudieron ser un añadido²²⁹.

En cuanto al método de construcción, se puede decir que gran parte de su sujeción se debe al entrecruce de pilares, arcos y bóvedas a través de los cuales se liberan las presiones, que también recaen en la propia pared. Son escaleras realizadas íntegramente en piedra, de una consistencia evidente y que, pese a la gravedad de su material, consiguen hacerse mucho más ligeras que cualquier otra escalera coetánea presente en un palacio europeo, por varios motivos: la dimensión del espacio; la iluminación etérea; y la desnudez y sencillez que le otorga la economía de medios. En el fondo no deja de ser el ideal herreriano que tan buenos ejemplos aportó a la arquitectura gallega de finales del siglo XVI e inicios del XVII. A fin de cuentas no hay que olvidar que si la obra de Miguel Ferro Caaveiro aún poseía ciertos tintes heredados de la tradición barroca, “la Junta de la Comisión de la Academia de San Fernando le aprobó el proyecto para la escalera del mismo edificio en competencia con otros tres arquitectos”²³⁰, lo cual indica que esta debía de responder a los patrones ortodoxos del momento.

La actual escalera es producto de la reforma realizada en la década de los sesenta. Aunque no se han podido localizar fotografías que enseñen cómo eran esas escaleras con anterioridad así como los cambios que ha sufrido desde entonces, sí que se conservan planos de obra que confirman que se ha respetado el modelo de Miguel Ferro Caaveiro en forma y disposición. Esto no sorprende en primer lugar porque las dimensiones de la caja de escaleras son tales, que solo se puede entender en su interior una escalera de gran vuelo. En segundo lugar el vestíbulo-corredor de acceso al claustro inferior, realizado en piedra, dispuesto en el centro, parece indicar que las escaleras se tenían que disponer a ambos lados. Ya se ha demostrado como las modificaciones sí que han afectado al empleo de nuevos materiales, destacando la sustitución del mármol por el granito, con lo que el resultado final de la obra es igualmente monumental pero probablemente menos regio. Sería extraño no creer que, al igual que sucedió con muchos otros ejemplos compostelanos no se hubiera recurrido a la piedra de granito o incluso al mármol, al menos en los tramos nobles. Si se tienen en cuenta

²²⁹ Es muy habitual que los elementos de la barandilla sean sustituidos por otros a lo largo de la historia de los edificios. Las posibles reformas que sufren a lo largo de la historia, pueden hacer que determinadas partes de la escalera varíen. Así sucedió con escaleras como las del convento de Santa Clara, destruidas parcialmente a consecuencia de su desgaste cuando este fue utilizado como cuartel; pero también con las escaleras del pazo de Pedrosa, donde la forma de la escalera se ha modificado totalmente; o la del pazo de Bendaña que en el siglo XX modifica los remates de sus machones.

²³⁰ ORTEGA ROMERO (1970, 161).

aspectos como la importancia y notoriedad del edificio; el propio material con el que se reviste el zaguán; o que por aquel entonces edificios como la casa del doctor Valderrama, sito justo enfrente; o unos pocos años después el palacio de Camarasa, cuyas escaleras principales manifiestan ciertos puntos en común con la obra de Ferro Caaveiro, entre las que destaca el protagonismo espacial que adquieren las mismas; todo parece indicar la probabilidad de unas escaleras más enriquecidas que las actuales. De la misma manera también se ha podido establecer una evolución en el desarrollo de la barandilla, que a lo largo de los siglos ha experimentado cambios.

A pesar de que en los años sesenta del siglo veinte las escaleras fueron destruidas parcialmente con el fin de construir unas nuevas, se puede decir que se ha seguido manteniendo el esquema de las mismas. En los expedientes de obra se habla de demolición de escalera y de el uso de piedra para su ejecución, lo cual denota la intensidad de la intervención. Los planos, firmados por Arturo Zas Aznar en diciembre de 1962, presentan el estado de la escalera antes de ser intervenida, y el proyecto de la nueva obra. Lamentablemente solo se conservan los que la ilustran en planta, de tal manera que no figuran alzados ni secciones del conjunto. Tampoco aparecen recogidas fotografías del estado previo del conjunto²³¹. Sin embargo, pensamos que en esencia esta intervención ha sido respetuosa en el sentido de que no se ha modificado su discurso e incluso ha recuperado importantes elementos desaparecidos en el transcurso de los siglos, como es el caso de las barandillas de forja. Con gran probabilidad una intervención de tales dimensiones solo se puede entender por el desgaste que sufrieron, sufren y sufrirán estas escaleras académicas.

Hablar de pasado, presente y futuro para unas escaleras es garantizar el buen uso de este elemento. Esta situación no siempre es así. Ya se ha visto y se seguirá viendo como con el paso de los tiempos y el cambio de función de los edificios, en ocasiones este elemento queda totalmente anulado. Se cierra su acceso al público o incluso se oculta con el fin de inutilizarlo. Se podría decir que la escalera es uno de los elementos más vitales y dinámicos de un edificio, siempre que esta esté en uso, porque por ella fluye constantemente gente y por eso debe de ser un elemento al servicio de la sociedad. En el edificio de la Universidad esto se ha logrado. Día tras día, hora tras hora numerosos estudiantes, profesores, personal administrativo de la Universidad, visitantes, turistas, congresistas transitan estas escaleras con el fin no solo de acceder a las distintas dependencias del edificio. A lo largo de su historia este edificio ha sido sede central de la Universidad y por ello el Paraninfo se ha convertido en un escenario principal por el que han transitado los más ilustres miembros del Claustro Universitario, que en los actos oficiales accederían a este destacado espacio a través de las escaleras principales, dignificando el evento. Este edificio, a lo largo del siglo XX también ha funcionado como Facultad de Derecho, Periodismo, Filosofía... Pero también ha podido dar cabida

²³¹ Toda esta serie de planos se encuentra en AHUS. Rodolfo Lama, R.L. 377.

a la Biblioteca General de la Universidad. En la actualidad su actividad sigue presente, como edificio de la Facultad de Xeografía, Historia e Historia del Arte, formando parte del Campus Histórico de la Universidad de Santiago. Además su gran Paraninfo sigue abriendo sus puertas a congresos, actos oficiales tales como aperturas de curso, actos de graduación o actos de investidura Honoris Causa entre los que destaca en los últimos años el de D. Antonio Bonet Correa, presentaciones de libros, poniendo nuevamente en valor y llamando la atención de todo aquel que entra por primera vez en él. En este sentido este edificio y su escalera se convierten en la mejor carta de presentación para la institución compostelana, y de ahí que las atenciones al mismo deban de ser constantes.

En ocasiones también se convierte en otro de esos edificios que como la catedral se convierten en nexos de comunicación entre distintas partes de la ciudad. Así, en los lluviosos días, habituales en Compostela, muchos vecinos de la ciudad atraviesan el edificio con el fin de pasar del centro histórico delimitado por la muralla, a la zona extramuros, situada en un plano más bajo. Las varias décadas que se necesitaron para definir el modelo de escalera, fueron necesarias para constituir uno de los modelos de escalera más prácticos que se pueden localizar en Santiago.

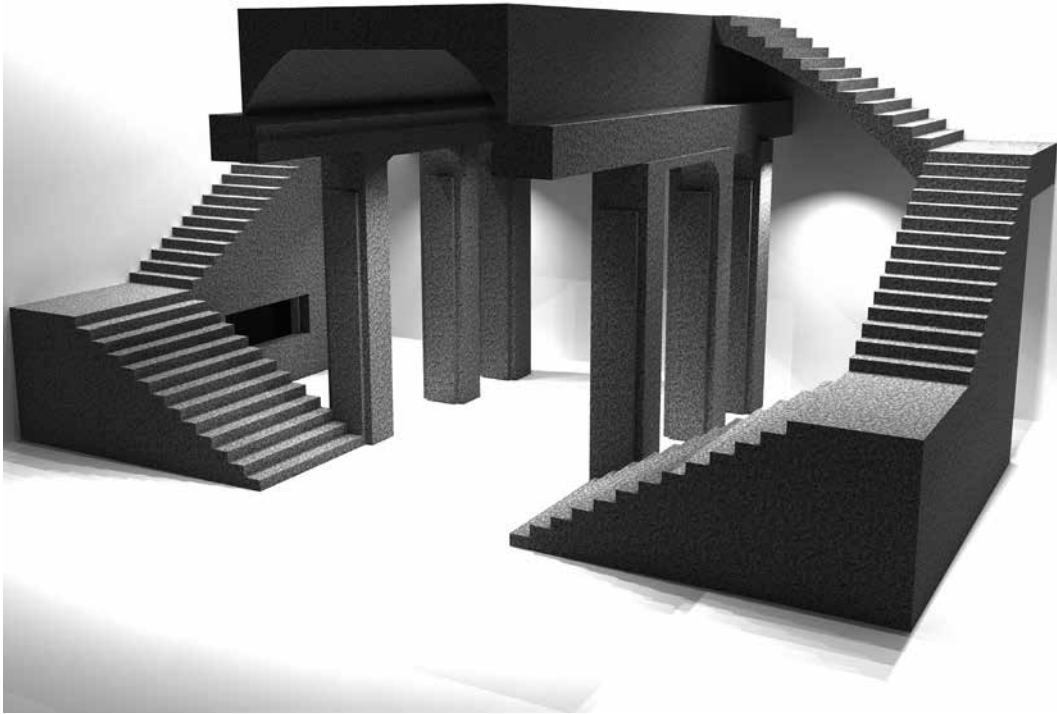


Fig. 185. Recreación escalera. Autor y render. M^a Noelia Martínez Balsa.



Fig. 186. Panorámica de Pier María Baldi. Fuente. Vigo Trasancos (2003).

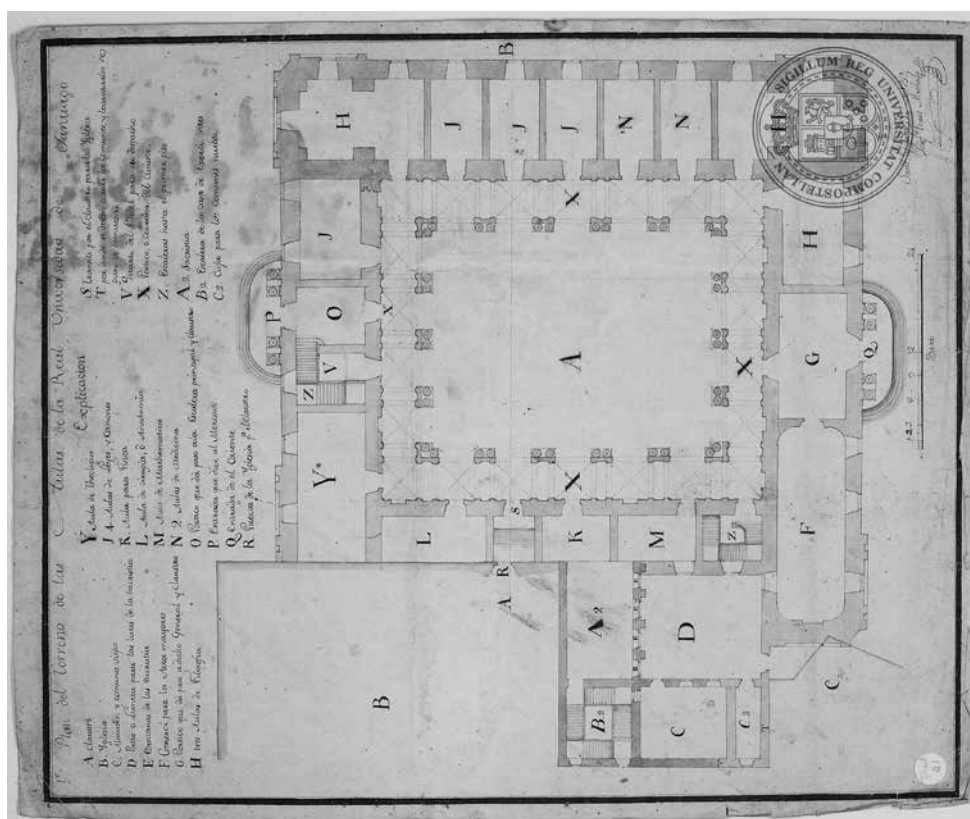


Fig. 187. Propuesta de Pérez Machado. 1781. AHUS. Planos, n° 21.

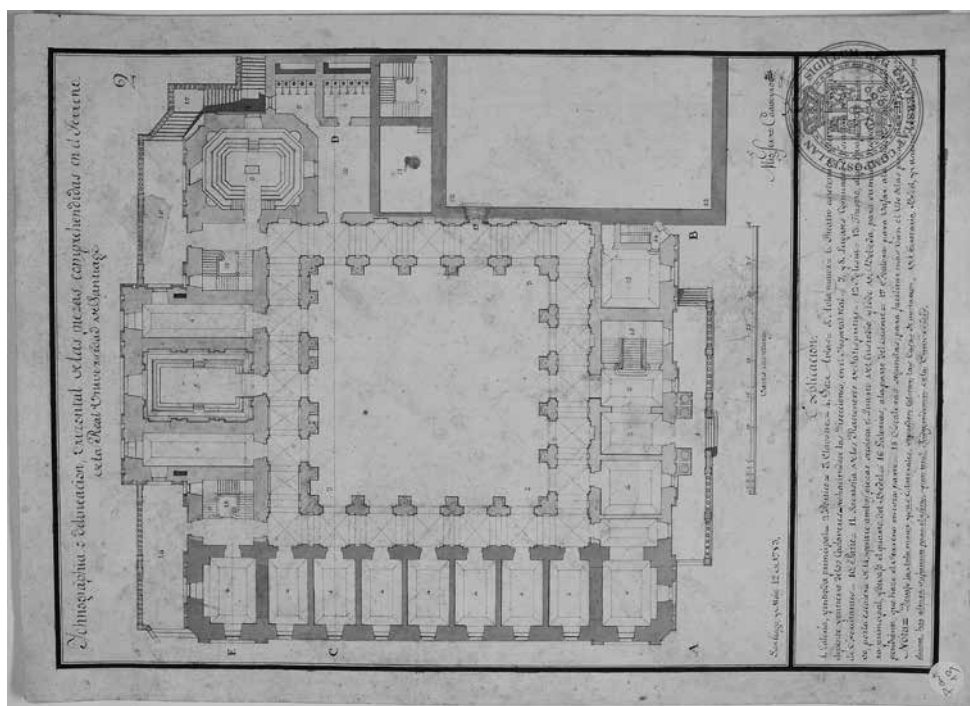


Fig. 188. Primera propuesta de Miguel Ferro Caaveiro (1783). AHUS. Planos, nº 13.

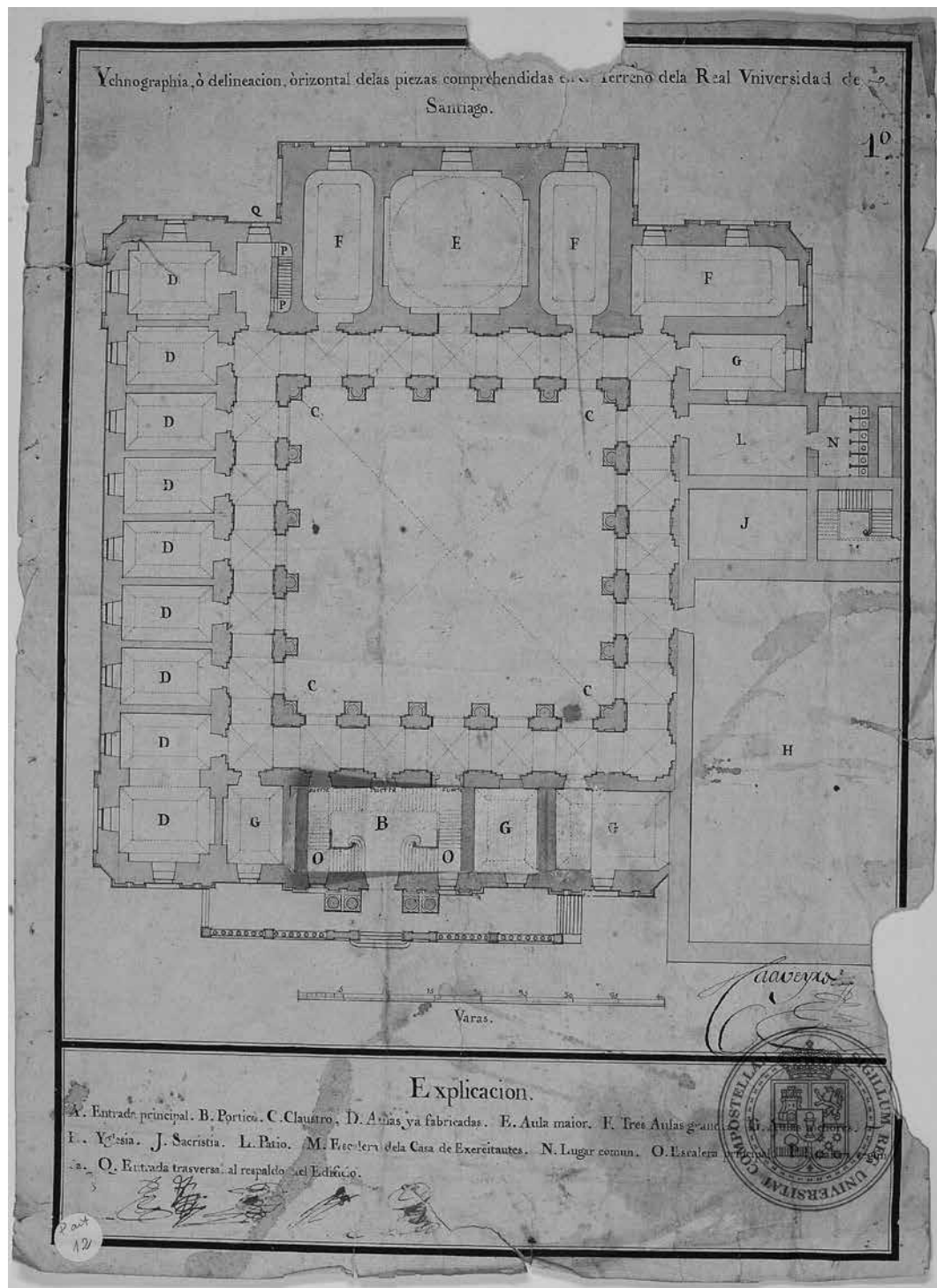


Fig. 189. Segunda propuesta de Ferro Caaveiro. (1783). AHUS. Planos, nº 12.

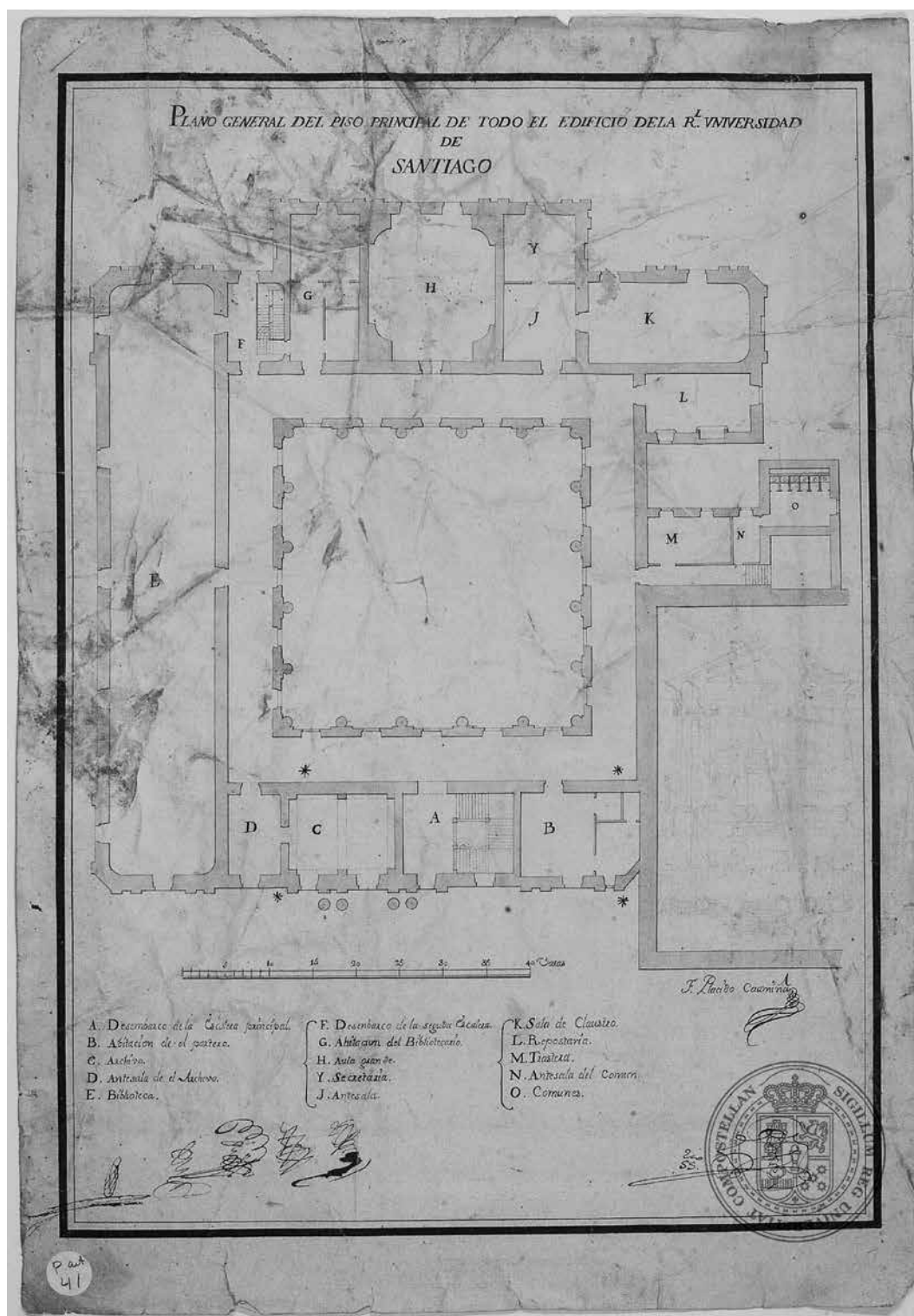


Fig. 190. Plano de Fray Plácido Caamiña (1783). AHUS. Planos, nº 41.

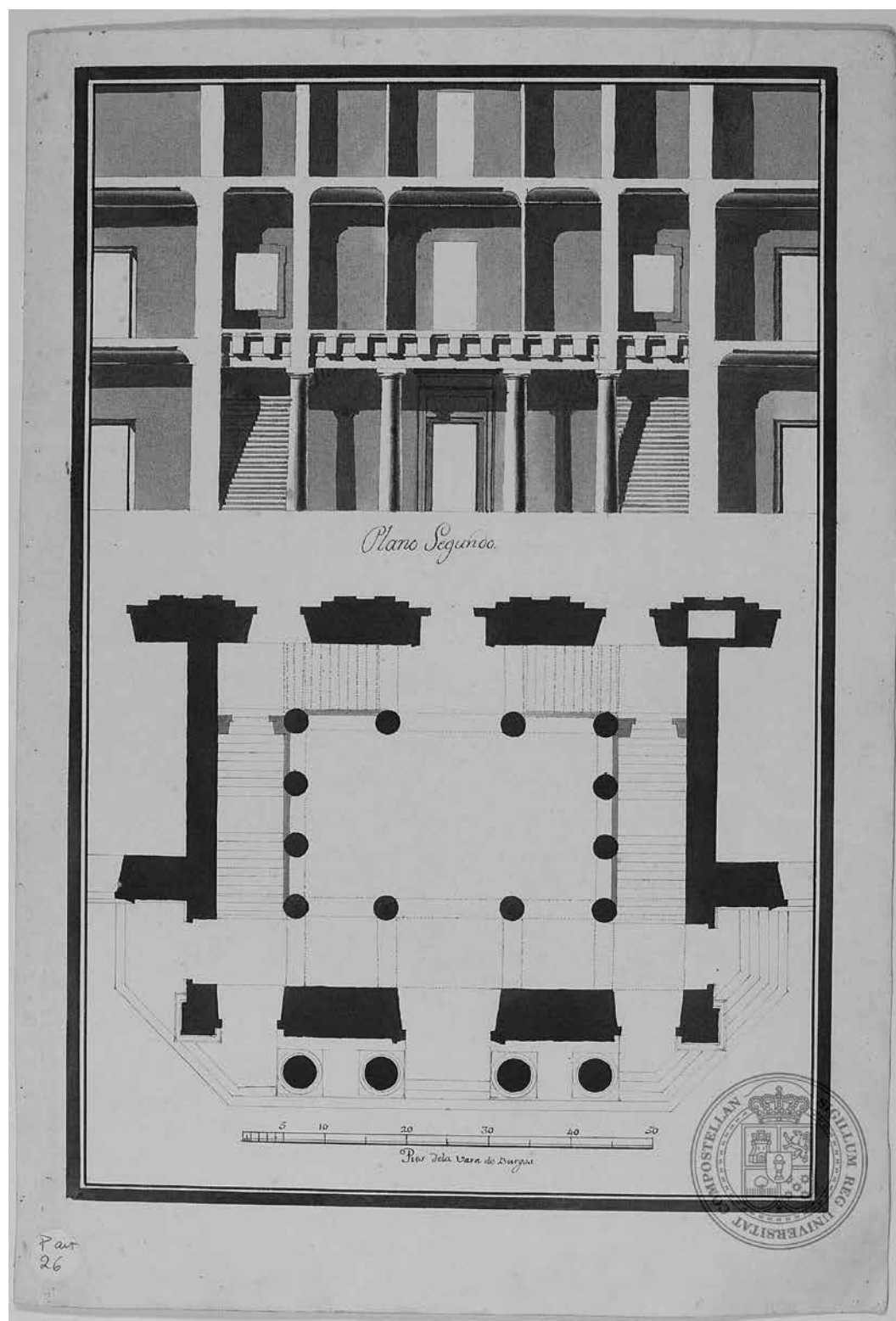


Fig. 191. Plano de Ferro Caaveiro (1798). AHUS. Planos, nº 26.



Fig. 192. Escalera principal del edificio de la Universidad.

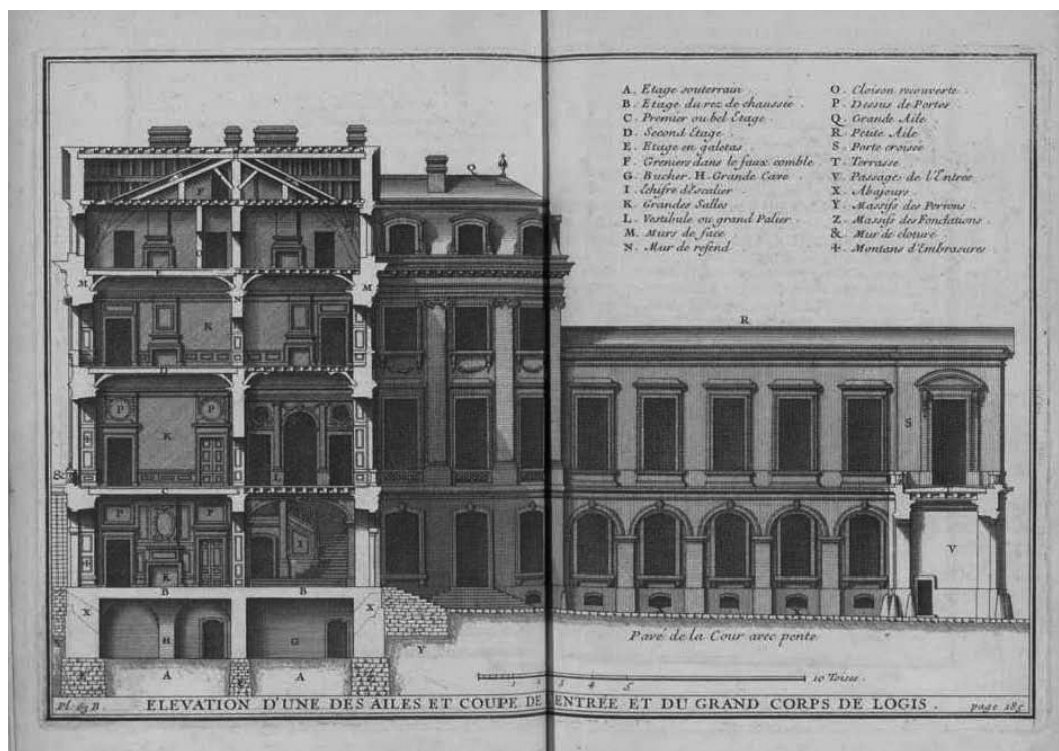
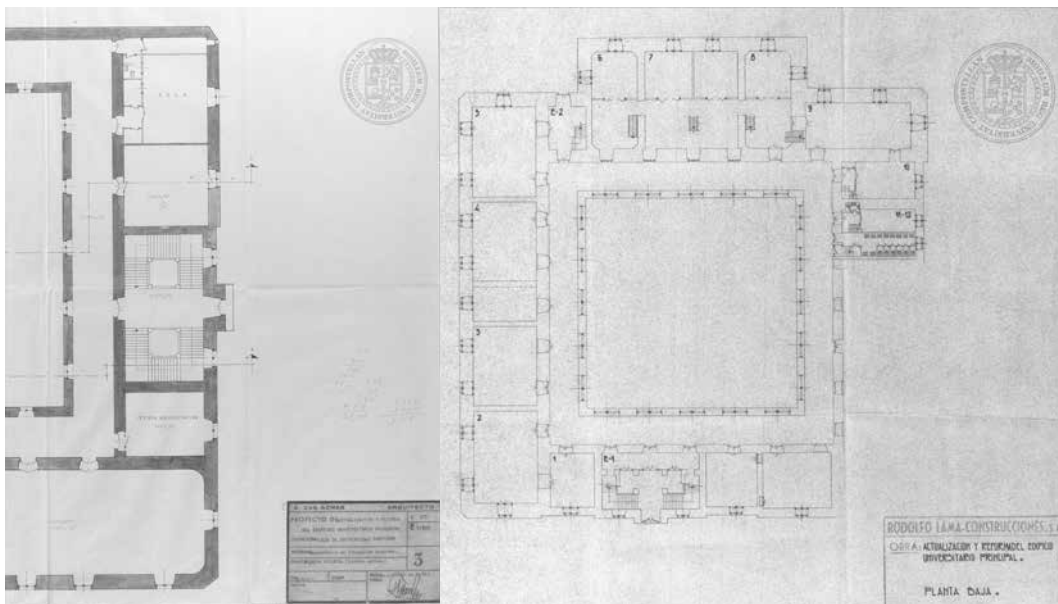


Fig. 193. Sección de una *maison* francesa. Fuente: Aviler (1691).



Fig. 194. Estado inicial del edificio de la Universidad. Fuente: Conde (2007).

Fig. 195. Planos del proyecto de reforma del edificio de la Universidad. 1962. AHUS. Fondo Rodolfo Lama. R.L. 377.



El proyecto de construcción de la actual facultad de Medicina es relativamente próximo a nuestros tiempos, a pesar de que desde aquella década de 1920 en que se inaugura en sus funciones haya experimentado algunos cambios que no solo afectaron a su estructura interior, sino también al volumen de su actividad. Este edificio se plantea como una construcción de primera necesidad, con unas considerables dimensiones y adaptado a las nuevas necesidades que requería el estudio de la disciplina. La tradición en Compostela, como ciudad de referencia en la formación de Medicina, marcó una línea que se ha venido respetando a lo largo del siglo XX y que consistió en que, con la construcción de un nuevo hospital, se adaptaron nuevas aulas. Así sucedió cuando en la década de 1960 se construye en la calle de Las Galeras el Hospital General de Galicia, que no solo modernizaba las antiguas dependencias del Hospital Real (adaptado como hotel), sino que a la par se habilitaba como parte anexa de la Facultad de Medicina, en un terreno próximo a ella. Y así hoy, cuando sobre el ruinoso edificio de aquel Hospital General, presidido por su grandilocuente escalinata, solo se conservan las hierbas que crecen por su progresivo abandono, sus funciones se han trasladado al CHUS, para el cual también se ha creado un aulario.

Han sido muchos los cambios que se han producido en un margen de tiempo bien corto, si lo comparamos con la historia de otros edificios de diferentes funciones. Sin embargo, la inmediatez de todos estos acontecimientos que se suceden a lo largo del siglo XX revelan hasta qué punto todo lo que rodea a la gran ciencia que es la Medicina es susceptible de ser modificado, sino reemplazado. Por lo reciente de todo ello es hasta cierto punto lógico que hayan sido pocos los trabajos en los que se ha abordado el estudio de este edificio desde un punto de vista histórico-artístico²³². Por otro lado, la construcción de un inmueble que en aquella década del siglo XX todavía sigue haciendo uso de un vocabulario ecléctico y retardatario, recurriendo una vez más al repertorio académico, que se proyecta en 1905 y que se finaliza hacia 1928, no deja de tener un interés probablemente limitado. Surge en una etapa ciertamente caracterizada por el impulso que estaba cobrando la arquitectura modernista en la ciudad, y que tiene una de sus mejores representaciones en la Exposición Regional de 1909, de la que solo se conserva su recuerdo a través de las imágenes fotográficas y algún plano del conjunto²³³. De ahí que el interés demostrado en el edificio de esta facultad sea limitado.

Las primeras noticias quedan recogidas en un número extraordinario de *El Eco de Santiago*, en Julio de 1910 (Fig. 196). En este especial, se recogen varias fotografías de los planos que se presentaron para la creación de este nuevo inmueble. Al margen de esto, la historia de este edificio ha quedado

²³² Alguno de estos trabajos es el de SÁNCHEZ GARCÍA (1996, 62-64).

²³³ Al respecto: ALVARELLOS (2009).

recogida en alguno de los catálogos que estudian el patrimonio de la Universidad de Santiago²³⁴, aunque también encontramos breves referencias entendiéndolo como parte de la trama urbana de la ciudad²³⁵; o como parte de un catálogo de obras que conforman determinadas corrientes estilísticas de la ciudad²³⁶. Pero fuera de estos pocos más trabajos se han podido ver y mucho menos monografías que aborden el tema en cuestión.

El estratégico posicionamiento del Hospital Real facilitó la adaptación del nuevo terreno sobre el que se asentaría este edificio. Se trataba de aprovechar la gran huerta o jardín que se abría detrás de aquel hospital y que se extendía por toda la calle de San Francisco, aprovechando el recodo aterrazado que lo elevaba sobre la calle de Carretas. Por esto mismo el Ministerio de Instrucción Pública, en la primera década del siglo XX y por mediación del Rectorado de la Universidad, financia la construcción del nuevo edificio, que será iniciado en 1910 y cuyo proceso constructivo se prolongará hasta 1928. El proyecto de obra fue adjudicado a Arbós y Tremanti y fue dirigido por Isidro de Benito²³⁷. Este proyecto llevaba consigo la expropiación de una serie de casas que se ubicaban en este espacio; así como una reforma de carácter urbano que afectaba a la alineación de la calle San Francisco.

Existen algunas fuentes gráficas que permiten interpretar aquel espacio en su aspecto previo. De esta manera el plano de la ciudad dibujado por Mayer revela la situación (Apéndice 7). También se conservan algunas fotografías que ilustran la calidad de aquellas antiguas viviendas. Las parcelas en las que se disponían son las que se ocuparon por el pabellón que preside la portada de acceso al nuevo edificio, concebido como gran templo de la sabiduría, recogiendo probablemente el esquema dispuesto en el edificio de la Universidad. Algunas fotografías de época ilustran los inicios de aquella obra.

El edificio diseñado para albergar la facultad de Medicina forma parte de un proyecto global en el que también entran en juego una serie de actuaciones que afectan al Hospital Real. Todo ello parte del interés por “unificar los estudios de esta rama de enseñanza, para acabar de una vez con los graves inconvenientes que ha venido experimentando hasta el día; y atendiendo al doble carácter de estos estudios, o sea el «teórico» y el «clínico», conseguir la unidad de la enseñanza, dentro de un mismo grupo de edificaciones”²³⁸. Solo así se puede entender la unión y adaptación del antiguo hospital, por medio de un corredor, con el nuevo edificio, facilitando la organización de la actividad docente que se impartía en diferentes aulas repartidas entre el colegio de Fonseca y el Hospital

²³⁴ VILA JATO (1980, 208). DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ (1980, 311).

²³⁵ PEREIRO ALONSO (1996, 178).

²³⁶ COSTA y MORENAS (1999, 172-175).

²³⁷ COSTA y MORENAS (1989, 172).

²³⁸ “Nuevo edificio para la Facultad de Medicina”, *El Eco de Santiago*, nº 8721, 25 de Julio de 1910, p. 33

Real²³⁹. La intención última de esta disposición consistía en facilitar la actividad de profesores-médicos y estudiantes²⁴⁰, en un nuevo complejo en el que se contempla un espacio clínico y otro destinado a Beneficencia.

Si las obras de reacondicionamiento del Hospital Real afectaron fundamentalmente a su parte posterior, aquella que estaría en unión con la facultad, la creación del nuevo edificio dedicado a la enseñanza se plantea como un edificio *ex novo* cuya organización responde a un planteamiento irregular en planta, condicionado por el trazado del terreno en el que se emplaza, en lo alto de un montículo y dispuesto en forma de ángulo. A pesar de las reformas acometidas en la década de los sesenta que afectaron a su estructura interior; su fachada mantiene su esquema inicial, que a diferencia de lo que sucedía en planta se concibe con una disposición típicamente clasicista, como era habitual en los edificios de estas características. División clara de partes conforme a un patrón lineal inquebrantable, solo destacando la portada central y los ángulos de cierre de los pabellones.

En la disposición de este cierre sigue dominando el viejo esquema clasicista conocido en Compostela desde la creación del Seminario de Confesores, a la que siguieron otras destacables obras de Santiago. Este se caracterizaba por un pabellón central en el que sobresalía una gran portada con superposición de órdenes rematada en frontón triangular; y dos alas laterales donde destacan otras portadas menores, sometidas a la principal pero que a diferencia de esta no sobresalen en planta. Sin embargo el repertorio decorativo de flores, guirnaldas, rosetas, jarrones que rodean todo el conjunto, son deudores de un vocabulario emparentado con un Modernismo moderado. Por otro lado, había sido el esquema habitual para muchos otros edificios que surgen en Santiago en las últimas décadas del siglo XIX. Sin ir más lejos, por los mismos años en los que se está proyectando la Facultad de Medicina, se están acabando las obras de otro edificio relacionado con el mundo de la Medicina: el Manicomio de Conxo.

El especial de *El Eco de Santiago* resulta de un extraordinario valor ya que en él se recoge el memorial de la obra donde se da explicación a todas y cada una de las partes de las que se compone el edificio y sus correspondientes usos (Fig. 197). De tal manera, justifica la entrada principal por la calle de San Francisco porque se trata del punto más alejado al acceso al hospital. En el extremo derecho se planteaba acondicionar las siguientes dependencias: Secretaría, Portería, Sala de Profesores y servicios en general, dejando reservado un espacio para la habitación del conserje. En el lado izquierdo se acondicionarían salas destinadas al reconocimiento de enfermos, salas de

²³⁹ Hay que recordar que su función como hospital, continuó hasta los últimos años de la década de los cincuenta, en los que se habilita como hotel dependiente de la cadena de Paradores, justo coincidiendo con la época en la que el hospital se traspa al recién construido por entonces edificio de Galeras.

²⁴⁰ Este mismo concepto se sigue manteniendo en la actualidad con la recién inaugurada facultad de medicina “Doctor Nôvoa Santos”, anexa al actual Hospital Clínico de Santiago.

curaciones, de médicos... Continúa la descripción de espacios, pero lo que interesa es la descripción que se hace del uso de la gran escalera:

“Frente al nuevo ingreso situado en el centro de la fachada que da a la calle de San Francisco, se ha implantado la escalera que conduce al piso superior, donde, además de los locales destinados a Biblioteca e instrumental y colecciones que ocupan el centro, se sitúa a derecha un Salón de actos y de grados, en que puedan darse conferencias generales sobre determinados conocimientos de la Facultad, sala que, sin tener las pretensiones de Paraninfo, cosa innecesaria por tratarse de una Facultad, permite la agrupación de doble número de alumnos que una Cátedra cualquiera...”²⁴¹.

Ningún dato más se aporta sobre las peculiaridades de la escalera de facultad de Medicina, que en esencia responde a un esquema que presenta un desarrollo y características similares a las que habían desarrollado la escalera marmórea del Manicomio de Conxo. Situada en el pabellón central, tras un vestíbulo columnario de grandes dimensiones que sirve de elemento conector de corredores, se abre la escalera de honor, protagonizando y dominando el interior. La concepción de este edificio y su escalera se formula bajo unos patrones ortodoxos, fieles a la tradición clásica. En este sentido parece que el segundo de los grandes edificios propiedad de la Universidad continúa las líneas marcadas por su predecesor.

En cuanto a su composición se presenta elevada por una serie inicial de varios escalones que actúan a la manera de tramo diferencial (Fig. 198), enfatizando el carácter honorable que corresponde a un edificio de estas características. Tras este el rellano principal en el que se despliega la gran escalera central que une los dos pisos²⁴². Desarrolla un esquema complejo, formado a partir de la fusión de dos caracoles con disposición paralela (MODALIDAD A), esquema conocido en la tradición local. No obstante, presenta una pequeña diferencia ya que, respecto a otros ejemplos, dispone los tramos superiores en un plano anterior a los inferiores. Si esto se produce es porque en vez de fusionar caracoles cuadrados de tres rampas, emplea cuatro (Fig. 199). En consecuencia, el resultado genera un arco inferior que une los últimos tramos. Este tipo de escalera, que invierte el sentido original de la propuesta clásica bramantesca, fue utilizado con preferencia en la arquitectura imperial del Barroco europeo y buena muestra de ello podría ser la escalera de honor que preside el palacio de Invierno de San Petersburgo, hoy museo del Hermitage.

Como corresponde a una tradición típica se inserta en una gran caja abierta que presenta en su primer descanso una exedra, recurso que sustituye al tradicional lienzo mural sobre el que se solía

²⁴¹ “Nuevo edificio para la Facultad de Medicina”, *El Eco de Santiago*, nº 8721, 25 de Julio de 1910, p. 34.

²⁴² Entre la planta baja y el primer piso existe un espacio intermedio, que se corresponde con el techo del vestíbulo y que oculta el remate de la gran puerta de acceso a la escalera.

disponer la placa fundacional del edificio. Pues bien, ahora se sustituye por una gran hornacina central, rodeada por un banco y presidida por el busto del doctor Nóvoa Santos. Visto desde este espacio, el recorrido que dibuja en la planta superior sigue evocando la historia de la escalera en Compostela. En este caso el recuerdo se hace sobre una obra próxima al nuevo edificio de la facultad: la Escalera Maximiliana de la catedral. Se trata de la adaptación de un viejo esquema de origen clásico, vinculado a la arquitectura propiamente romana. El mismo esquema que en alzado dibuja un perfil romboidal, es aquel que Bramante empleó en el Patio del Belvedere o que Diego de Siloé trasladó a la Escalera Dorada de la catedral de Burgos. Este esquema clasicista, predilecto en la construcción de tantas otras escaleras, sigue aún vivo y con fuerza en el siglo XX.

Una vez más los elementos que la conforman dan respuesta a los criterios de solidez y seguridad que debían de estar presentes en toda escalera. La buena combinación de las partes elementales era necesaria en una escalera que iba a ser sometida a un uso intensivo, ya que la función del edificio así lo requería. Los peldaños adecuados en sus medidas y número por rampa, responden al sistema tradicional de disposición en tramos rectos, separados por una serie de descansillos y acompañados por una barandilla de cierre sobre su zanca interna. Pero además de esto, la caja se horada para integrar los vanos con los que se garantiza la iluminación de la escalera desde el exterior, dado que en su parte posterior, la escalera linda con un amplio patio abierto.

La luz era uno de los componentes fundamentales en la correcta interpretación de una escalera monumental. Pero también formaba parte de una serie de componentes que contribuían a embellecer el resultado final de la obra. En relación al componente estético si bien es cierto que se prescinde de cualquier tipo de ornamento que la enriquezca, el empleo del mármol blanco enaltece el resultado final. Su uso en los peldaños, de los cuales cabe destacar los iniciales de cada tramo, que redondean sus ángulos; pero también el sólido parapeto, donde ya no hay atisbo de los balaustres de los que tanto gustó la tradición compostelana. El elemento de cierre se hace más grácil por el intercalado de una serie de discretos motivos palmiformes, herederos del lenguaje modernista compostelano, que recuerdan al que corona el frontón de la portada principal. En cuanto al discurso de esta parte de la escalera, una vez más, vuelve a disponerse de forma envolvente, sin delimitar las rampas de las escaleras, que exclusivamente marcan su inicio por medio de unos pilotes iniciales de formato circular y que rompen su discurso compositivo por medio de dos grandes recuadros de formato rectangular que definen el espacio superior habilitado como mirador superior.

El fabuloso y delicado resultado de la aplicación del mármol contrasta con la rudeza de los desnudos muros de sillería, en los que se abren una serie de grandes ventanales que irradian la luz al interior. Esto solo se puede entender en base a la disposición de la caja de escaleras que sobresale en planta al

proyectarse hacia los patios posteriores. Esta idea aún es deudora de las recomendaciones de los tratadistas del XVIII que proponían que el *corps de logis* central doblara su espacio para poner disponer las escaleras en el interior. En este caso, el pabellón central no sobresale en la fachada principal, pero si en su parte posterior, lo que una vez más vuelve a reflejar la influencia que la escalera monumental palaciega ha tenido en otras tipologías arquitectónicas, ya no solo en la forma en que se concibe el discurso de la escalera, sino también en los espacios que el edificio ha de desarrollar para dar cabida a esta pieza. El mármol, el granito, y ahora la madera, son los materiales que se utilizan para cerrar los muros que soportan el peso de la escalera en su espacio interior. Una carga que se continúa en el arco final volado —que a su vez se encarga de sostener el rellano de acceso a los pasillos de la planta principal— con el que se corona el cierre del discurso de la escalera,

Desde la década de 1960, a la par que se hicieron otros arreglos en varios inmuebles propiedad de la Universidad, el desarrollo interior de este edificio ha sido modificado en muchas de sus partes²⁴³. No sucedió así con la gran escalera monumental, que todavía hoy es el acceso más directo a la biblioteca de la facultad. Con ella se ha dignificado el valor de este centro universitario. A lo largo de todo el siglo pasado y, aún en la actualidad, por ellas siguen subiendo y bajando alumnos, profesores y trabajadores de la Universidad de Santiago. A pesar de que algunas de sus funciones han sido derivadas al nuevo edificio que se ha creado en conexión directa con el nuevo complejo hospitalario (CHUS) y siguiendo lo que ya parece una tradición, no se puede decir que esta escalera haya perdido las funciones con las que fue creada.

La escalera de la facultad de Medicina anuncia que las características que desarrollará la escalera monumental en la ciudad, al menos en la primera mitad del siglo y gran parte de la siguiente, se regirán por modelos poco innovadores, acordes a la tradición clásica, impuesta por la historia de la ciudad. Modelos habituales y clásicos, en los que se recurre a un lenguaje ornamental que en líneas generales recurre a un vocabulario neobarroco local, como se estudiará en algunos casos relacionados con la escalera exterior. Será en el ocaso de la citada centuria y en los albores de la siguiente cuando se hagan nuevas interpretaciones del uso de la escalera, demostrándose de esta manera la versatilidad de este elemento arquitectónico.

²⁴³ Estas obras han sido proyectadas por Arturo Zas Aznar. AHUS. Fondo Rodolfo Lama, R.L. 444.

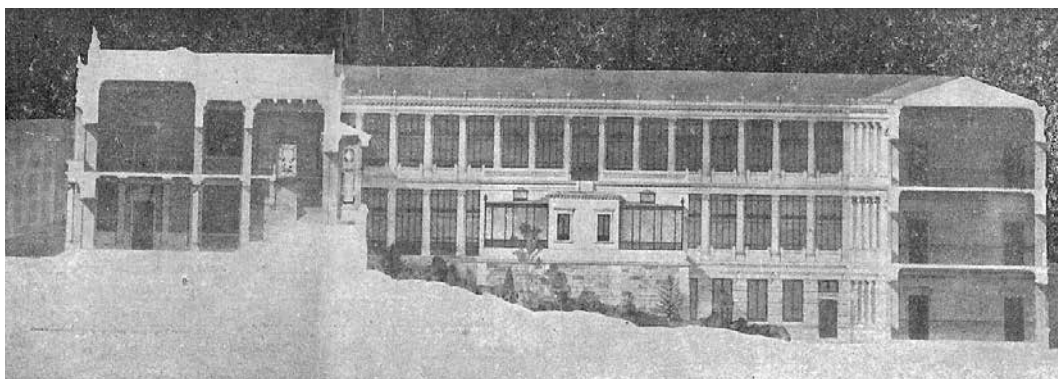


Fig. 196. Proyecto de edificio con sección de escalera. Fuente: *El Eco de Santiago*, nº 8721.

Fig. 197. Proceso de construcción de la facultad de medicina. Ksado (1920).
Fuente: Cabo y Costa (1996).





Fig. 198. Acceso a la escalera principal.



Fig. 199. Desarrollo de la escalera.

4.2.2. La escalera en los hospitales

Ya se ha estudiado en capítulos anteriores, cómo la historia de la escalera en Compostela hunde sus raíces en algunos ejemplos vinculados a la tipología hospitalaria. Así se demostró en el caso de las escaleras de los patios del Hospital Real, proyectados antes que las claustrales del colegio de Fonseca. Pues bien, a pesar de que con anterioridad a la construcción de la obra regia existió algún otro hospital o centro de asistencia a peregrinos y pobres, y teniendo en cuenta que la historiografía compostelana ha llegado a localizar unos diecisiete centros de este tipo, se podría decir que la desaparición de muchos de ellos limita el análisis de la escalera en esta tipología. Muchos de estos hospitales estaban pensados para las dolencias que podían sufrir los peregrinos, lo que evidentemente lleva a pensar en el camino de Santiago como motor para la configuración de los espacios hospitalarios. Así se ha comprobado que el primero de estos espacios ya estaba funcionando en el siglo XI. Se trataba del Hospital Viejo que hasta el siglo XVI había mantenido su actividad. Es en este momento cuando, con la creación del Hospital Real, se convierte en el espacio donde se estableció el Estudio Viejo. Con la construcción del nuevo hospital se cubrieron muchas de las necesidades a las que no se podía dar respuesta en el antiguo hospital. Sin embargo, con anterioridad también habían surgido otras edificaciones de este tipo. Algunas de ellas han desaparecido, como es el caso de los hospitales de Jerusalén²⁴⁴, el fundado por Sarracino González, el de rúa de Santa Cristina, Salomé, el de Santa Ana, el de la rúa da Troya e algunos otros en los que fundamentalmente se atendía a peregrinos o enfermos pobres²⁴⁵. Estos recintos desaparecidos no tenían una función concreta. Por ello, con el tiempo se construyeron otros especializados en enfermos sífilíticos²⁴⁶, de los cuales en la actualidad se conserva el de San Roque²⁴⁷, una buena muestra de arquitectura del siglo XVI, aunque remodelada en su práctica totalidad a lo largo del siglo XVIII. El siglo XIX supuso la creación de nuevas estructuras que beneficiaron al bien común de la sociedad. Es en este momento cuando las celdas deshabitadas por el clero regular se aprovechan para crear en su entorno nuevos edificios para cubrir necesidades tan importantes como sucede con el tratamiento de enfermos psíquicos. De este momento se conserva una estupenda muestra en los terrenos ocultos del exconvento de los frailes mercedarios de Conxo, donde nuevamente la escalera adquiere un protagonismo más que evidente.

En cualquier caso, esta serie de hospitales —en los que sus funciones remiten a necesidades diferentes— desarrollan varios tipos de escalera. Se verá cómo se juega con el esquema simple en aquellos edificios más sencillos y de menores dimensiones, en los que probablemente su actividad

²⁴⁴ BARREIRO MALLÓN (2004, 93).

²⁴⁵ Al respecto *vid.* GARCÍA IGLESIAS (2004, 24).

²⁴⁶ BARREIRO MALLÓN (2004, 98).

²⁴⁷ PÉREZ COSTANTI (1993, 415)

sea menor; y en los casos en los que el edificio adquiere unas dimensiones mayores —lo que suele ir en paralelo a una promoción de alto rango— los esquemas se presentan complejos. El uso de estas tipologías en algún caso viene condicionado por la capacidad que presenta este esquema para unir de una manera más rápida las varias partes de las que se compone el edificio. En otras circunstancias este planteamiento puede guardar una mayor relación con la tipología que el edificio desarrolla, independientemente de la función a la que se destine. Además, esta manera de entender las escaleras en algún caso no resulta ajena a la tradición compostelana. Así, la tipología de escalera claustral del siglo XVI es la que se mantiene en la reorganización de la del hospital de San Roque. Por el espacio en el que se sitúa, la escalera de entrepatios (o posterior) del Hospital Real, como su nombre indica, también responde al esquema claustral aunque en este caso se trata de una fusión de dos caracoles cuadrados que realizan un discurso de dos giros. En este sentido, el tercero de los modelos de escalera monumental aplicada a un hospital, el Manicomio de Conxo, supone una ruptura respecto a las anteriores. Quizás esto se justifique por ser esta una escalera aplicada a una tipología de pabellones y no de claustros, muy al estilo centroeuropeo y no como la tradición española, heredera de la italiana, tenía acostumbrado.

En cualquier caso se puede observar como el esquema de escalera para hospitales en Santiago de Compostela no hace sino más que continuar una trayectoria impuesta desde los modelos castellanos de hospitales, tal y como había sucedido en el de la Santa Cruz de Toledo, en el que Alonso de Covarrubias desarrolla un esquema simple de escalera claustral; o, como fue su proyecto de escalera para el Hospital Tavera (1541) en el que presentaba una variante compleja para unir dos claustros, desarrollando un esquema de escalera interclaustral, de características similares a la del Hospital Real de Santiago. Aunque el modelo toledano no fue ejecutado, el Alcázar de Madrid (1542-48) —destruido en el siglo XVIII— desarrolló este esquema de escalera interclaustral. En Galicia, el monasterio de San Esteban Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín. Ourense), de la Orden Benedictina, en el que a través de tres grandes claustros se articula el resto de las dependencias del conjunto, desarrolló un modelo de escalera que hoy se desconoce debido al proceso de deterioro que experimentó el recinto desde su abandono durante la Desamortización, en el siglo XIX. En algún momento —y siempre antes de la última de sus restauraciones a través de las cuales el monasterio se transformó en hotel y pasó a formar parte de la red de Paradores de Turismo españoles²⁴⁸— esta escalera se perdió. De su pasado solo se puede entender que debió de ser una gran escalera desarrollada en un amplio espacio que, con esta última intervención, se ha rehabilitado para instalar en su lugar la nueva escalera y el ascensor central. Lo positivo de esta intervención ha sido la

²⁴⁸ Para realizar una consulta de todas las intervenciones que experimentó este conjunto monumental resulta imprescindible el trabajo de CUPEIRO LÓPEZ (2012a, 303-321). La autora, en su tesis doctoral que está en vías de ser defendida, realiza un estudio de los edificios monumentales que en la actualidad conforman la red de Paradores.

habilidad de mantener el funcionamiento del antiguo espacio sin necesidad de dañar los elementos estructurales, que quedan totalmente liberalizados del bloque ascensor y nuevas escaleras. A pesar de no poder definir claramente el tipo de escalera antiguo, y aunque lo más probable haya podido ser que se tratara de una escalera simple, lo que sí resulta evidente, dada su presentación en plano es que esta escalera ha sido y actualmente sigue siendo una escalera de comunicación de entrepatios.

De lo expuesto con anterioridad se puede entender como el modelo claustral en sus múltiples variantes ha sido habitual en la tradición peninsular y como los arquitectos que trabajan en Santiago de Compostela han sabido emplear con gran artificiosidad este modelo, el cual encuentra sus primeras manifestaciones en algunos dibujos italianos que ilustran plantas de palacios, como los que Francesco di Giorgio incluye en sus códices *Magliabechiano* y *Saluzziano*²⁴⁹. No cabe duda de que el modelo simple claustral había sido asumido en la ciudad desde bien pronto, a pesar de que desde su primer momento no asumió las características propias de la ‘escalera a la española’. Poco tiempo será necesario para dar este último paso, que se hará definitivo en los primeros colegios compostelanos y que sentará las bases del modelo tipo de la tradición local. En lo referente al esquema de entrepatios, su aplicación en la ciudad será tardía y poco habitual, aunque ello no será impedimento para entender el artificio e ingenio con el que los arquitectos gallegos asumen un tipo ya conocido en el resto de la Península desde el siglo XVI.

La escalera, como ya se ha dicho, encuentra nuevas formas de presentarse en el discurso de la articulación de un hospital o centro de asistencia. Pero posiblemente esta manera de desarrollarla no se debería de justificar tanto por la función del edificio como por el esquema tipológico que este mismo presenta. A pesar de la versatilidad compositiva que la escalera experimenta, lo cierto es que en el fondo esta acaba por rendirse —en la mayor parte de los casos— a la planta que desarrolla el edificio. De esta manera, para una arquitectura de pabellones compuesta por un cuerpo central y dos alas laterales, la tipología de escalera claustral no es del todo apropiada. La historia de la arquitectura demuestra cómo este tipo de edificios, de origen centroeuropeo —y con una marcada trayectoria en Francia, Alemania o Austria— por lo general ha recurrido habitualmente al modelo de escalera compleja.

²⁴⁹ UREÑA UCEDA (2007, 209-210).

El hospital de San Roque, también conocido bajo el nombre de “Hospitalillo” se sitúa al nordeste de la ciudad, extramuros de ella, junto a la antigua puerta de San Roque. Se dispone de esta manera próxima a la principal vía de acceso a la ciudad desde A Coruña. En la actualidad sus muros encierran algunas dependencias administrativas de la Xunta de Galicia así como el Instituto de Estudios Galegos “Padre Sarmiento”.

La historia de la fundación del Hospitalillo se produce en un proceso paralelo a la instalación de los jesuitas en Santiago. Se trata de dos construcciones financiadas por un arzobispo: don Francisco Blanco²⁵⁰. Él va a ser quien promueva la construcción ambos edificios, en 1576²⁵¹. En ese mismo año un brote de peste había invadido la ciudad y esta situación se repitió dos años más tarde. López Ferreiro dice que:

“esta gran calamidad debió de sugerir a D. Francisco Blanco la idea de hacer en Santiago lo que ya había hecho en Orense, es decir, fundar un hospital dedicado a San Roque. Diose comienzo a la obra en el año de 1577 sobre un solar contiguo a la capilla de tan glorioso Santo”²⁵².

En aquel momento se firma el acta de fundación de dicho hospital²⁵³, cuya obra daría comienzo por la iglesia. Esta contaba con un precedente, ya que otro brote de peste en 1517 había motivado la construcción de una capilla dedicada al santo, que al comenzar las nuevas obras se encontraba todavía inacabada. Sobre esta base no solo se erigirá la nueva iglesia, sino también el nuevo hospital²⁵⁴, cuyas obras concluirían hacia 1583²⁵⁵. Una vez que se hace oficial la construcción del complejo se busca el lugar adecuado para el establecimiento del mismo, por lo cual es necesario formar una comisión en la que participarán varios regidores del concejo²⁵⁶. El arzobispo Blanco sabía perfectamente el lugar que necesitaba para su proyecto: el espacio situado en los alrededores de la capilla de San Roque²⁵⁷. Sin embargo, el proceso se ralentiza y es necesario esperar casi un año para que se defina el terreno sobre el que se dispondrá el hospital²⁵⁸.

²⁵⁰ GOY DIZ (1998c, 579 y 583).

²⁵¹ Según Goy Diz, existió algún intento anterior por construir este edificio, hacia el año 1500. GOY DIZ (1994a, 315).

²⁵² LÓPEZ FERREIRO (1905, 264).

²⁵³ Esta carta de fundación se conserva en ACS. Libros rotulados “Varia”. Serie 2ª. Tomo III. IG 715/252 (1532-1613), fols. 311-333.

²⁵⁴ Desde ese año es tradición mantener como festivo en Santiago el de San Roque, “abogado de la peste”. PÉREZ COSTANTI (1993, 253).

²⁵⁵ PÉREZ COSTANTI (1993, 415).

²⁵⁶ GOY DIZ (1994a, 319-320).

²⁵⁷ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 8 (1575-1582), fol. 135-v.

²⁵⁸ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 8 (1575-1582), fol 216-r.

Este nuevo hospital surge para solucionar una necesidad muy concreta: dar cabida a enfermos con un mal contagioso o, como recogió Pérez Costanti, para aquellos que padeciesen el mal de “bubas e nascidas”²⁵⁹. Por aquel entonces el Hospital Real ya estaba funcionando, aunque la situación del momento debió de hacer necesaria la construcción de otro edificio de estas características, que acogiera a las personas afectadas por el virus contagioso y mortal.

Lo que sucede es que, como ya indicó Bonet Correa: “del primitivo hospital de San Roque [...] reformado y reconstruido en el siglo XVIII, no queda hoy más que la portada”²⁶⁰. Esta fachada — como el resto del conjunto renacentista— se encargó a Gaspar de Arce y Solorzano, maestro de obras de la Trasmiera que sucede en 1578 a Juan de Herrera²⁶¹ como maestro de obras de la catedral y que, por tanto, participará activamente en otras obras de la ciudad entre las que destacan el claustro de la basílica compostelana o la capilla de San Jacinto de Santo Domingo de Bonaval²⁶². Goy Diz, refuerza la misma idea añadiendo lo siguiente:

“El contrato constó como era tradicional, de unas trazas que hoy se han perdido y de las cláusulas que el aparejador debía cumplir. En ellas el arzobispo precisa que el edificio se construiría respetando la línea marcada por las casas de la calle de Santa Clara”²⁶³.

Estas trazas eran las efectuadas por Gaspar de Arce, que supervisó la obra que llevaron a cabo Gonzalo de la Bárcena y Juan de Cajigal. Por otro lado, su enrasamiento respecto al resto de las casas de la calle de Santa Clara, es algo que también se alteró con la reforma del siglo XVIII, como ya destacó Goy Diz:

“Actualmente el Hospital avanza con respecto a la fachada de la capilla aproximadamente 2,5 m., este terreno fue ganado a la calle en las reformas del siglo XVIII. Con esta ampliación se ha roto la concepción espacial del conjunto que permitía ver el edificio y capilla desde la puerta de la Algalia de Arriba”²⁶⁴.

A la vista de lo expuesto, y pese a la escasez de recursos documentales que ayuden a definir la historia de este conjunto en el siglo XVI, es interesante recurrir al informe del que se valió Goy Diz para estudiar este hospital, producto del siglo XVI, centrándose en la siguiente descripción:

²⁵⁹ PÉREZ COSTANTI (1993, 415).

²⁶⁰ BONET CORREA (1984, 96).

²⁶¹ Este Juan de Herrera era un maestro de obras procedente de la Trasmiera. Su obra en Galicia fue amplia, trabajando en la sacristía del monasterio de Sobrado dos Monxes, o en los claustros Procesional y de la Hospedería del monasterio de Monfero.

²⁶² Rivera Vázquez había señalado la posibilidad de que participara en el proyecto para el colegio de los Jesuitas, aunque Goy Diz la atribuyó al taller de Mateo López. RIVERA VÁZQUEZ (1989, 588). GOY DIZ (1994b, 1147).

²⁶³ GOY DIZ (1994a, 322).

²⁶⁴ GOY DIZ (1994a, 322, nota a pie nº 719).

“el Hospital tendría tres escaleras interiores, dos modestas de servicio y una principal que permitiría el acceso a los corredores altos del patio, esta estaría entrando en el patio a mano derecha y sería toda ella de cantería. Constaría simplemente de dos tramos y en el rellano de abrirían dos ventanas de asiento”²⁶⁵.

Se trataba de un edificio de tipología claustral con dos plantas —como así se conserva actualmente— y que se presentaba afín a la tradición local. A pesar de no permanecer en su estado original, se intuye que el esquema elegido nuevamente sería una escalera de traza cuadrada, con dos tramos rectos, es decir de ida y vuelta. El descansillo central podría haber tenido unos *parladoiros*, lo que pone de manifiesto que esa escalera, hecha en piedra, limitaría con la calle o un patio, dado que se alude a unas ‘ventanas’ por donde entraría la luz. Por tanto, se intuye que el tema de la iluminación también estaría contemplado dentro de aquel antiguo conjunto.

Sin embargo, hablar de pérdida hasta cierto punto podría llevar implícita la expresión “caer en el olvido” y esto no es del todo cierto, al menos en el presente edificio. Entre 1758 y 1793, el conjunto sufrió la primera de las intervenciones que afectaron a la obra del arzobispo Blanco²⁶⁶. Se saben las fechas, pero se desconoce la autoría de las trazas y su ejecutor, de la misma manera que también se desconoce hasta qué punto esta intervención fue decisiva en el cambio del edificio y cómo esta obra pudo afectar a la escalera. De hecho, en la actualidad se podría decir que la estructura claustral se mantiene, por lo que hasta cierto punto se sigue respetando el esquema inicial planteado. Sin embargo, el actual claustro no es el resultado de esa obra realizada en la segunda mitad del siglo XVIII. Fernández Sánchez recoge respecto al claustro que: “SE REEDIFICÓ CON EL LEGATO QUE DEJÓ EL S. D. FRANCISCO RIAL, DEL COMERCIO DE VILLAGARCÍA, SIENDO ADMINISTRADOR EL DR. D. GONZALO BECERRA Y LAMAS SE EMPEZÓ EN ABRIL DE 1818 SE CONCLUYÓ EN MARZO DE 1819”²⁶⁷. De ser así, se entendería que la escalera es el resultado de esta nueva obra.

Los inicios del siglo XIX fueron complicados —al igual que en el resto de España— en Santiago. A menudo, estos emblemáticos edificios (máxime siendo este un hospital) sufrieron los avatares derivados de un conflicto que motivó una serie de usos poco ortodoxos y que perjudicaron profundamente el estado de estas estructuras. Esto es lo que había sucedido en dos recintos próximos: los conventos de Santo Domingo de Bonaval y de Santa Clara, entre otros.

La escalera que hoy da acceso al Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, responde a un esquema muy similar al de la escalera primitiva (Fig. 200). Como es habitual, está realizada en

²⁶⁵ GOY DIZ (1994a, 323-324).

²⁶⁶ GOY DIZ (1998c, 583).

²⁶⁷ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 96).

piedra, con lo que la solidez y monumentalidad del conjunto es evidente. Presenta una caja recta y abierta, con lo que la sensación espacial es más amplia y luminosa en general. Los tres tramos rectos que se disponen en su trayecto giran en torno a un hueco que se rodea con una potente baranda de piedra. En los dos descansillos que se generan en los ángulos se disponen dos *parladoiros*. A tenor de lo presentado, al menos *a priori*, prácticamente se podría decir que si del claustro original no permanece nada en pie, no sucedería lo mismo con las escaleras. Sin embargo, llama la atención que, respecto a la descripción ofrecida en el informe, donde las escaleras se describían como de ida y vuelta, las que se disponen en la actualidad presentan el esquema que se ha denominado de caracol cuadrado. Pero suponiendo que existiera algún error en el planteamiento del informe, se observa una segunda diferencia, con la que ya no queda duda. En el primitivo edificio la escalera se disponía a la derecha del claustro, es decir, en el lado opuesto al que se encuentra actualmente.

Situada en el lado izquierdo del claustro —en el punto nordeste— no se puede definir hasta qué punto esta obra es el resultado de la intervención del siglo XVIII o del XIX. No obstante, hay que ser cautos porque dado que no se ha localizado documentación que especifique cuáles fueron exactamente las medidas que se llevaron a cabo en la obra de finales del siglo XVIII, no se puede precisar hasta qué punto esta escalera no pudo haber sido reutilizada. Esto no sería un planteamiento del todo dispar, a fin de cuentas la escalera es un elemento costoso de ejecutar y, aunque el claustro y su repertorio ornamental se haya modificado, si las piezas de la escalera se conservaban en buen estado bien pudieron haber sido recolocadas en su situación actual, lo cual no priva de que se haya podido hacer algún añadido.

Si se plantea esta cuestión es porque en primer lugar las características a las que responde se asemejan en gran medida a las proyectadas por Gaspar de Arce. Además, llama la atención que el formato de la barandilla como una estructura mural pesada que soporta las rampas, así como el arco de acceso donde se observa un corte marcado respecto al resto del claustro, son recursos que más bien parecen aproximarse al modelo de escalera desarrollado en el colegio de Fonseca, que al presentado por Ferro Caaveiro en las del edificio de la Universidad. Si realmente esta escalera es el resultado de una intervención realizada a finales del siglo XVIII o a lo largo del XIX se estaría o bien ante un modelo retardatario; o bien ante la práctica de un maestro de obras que nada tiene que ver con el espíritu ilustrado de los grandes arquitectos del momento, entre los que destacan Lois Monteagudo, Ferro Caaveiro o Melchor de Padro Mariño. Creemos que en este caso se podría estar ante una readaptación y reutilización del viejo elemento. De ser así se demostraría que no solo la portada es el único testimonio que pervive de ese edificio fundado por el prelado Francisco Blanco.

El estudio reciente de Castro Fernández sobre las actuaciones llevadas a cabo por Francisco Pons Sorolla apenas aporta datos sobre la cuestión en el caso de este edificio. Sin embargo, como ella misma informa desde el primer momento en que aborda la cuestión: “apenas existe información sobre los trabajos de restauración a cargo de Pons Sorolla en el hospital de San Roque. Las noticias localizadas consisten en documentos tangenciales, de carácter planimétrico y documental”²⁶⁸.

Pocas son las noticias existentes sobre la construcción de este edificio, como se ha podido ver. En esta misma dirección van los testimonios que definen el desarrollo de la actividad a la que estaba destinada este discreto edificio, que se crea con la necesidad de ayudar al enfermo. La humildad con la que se crea esta especie de hospital de emergencia, es una promoción religiosa, y de ahí que los Santos Cosme y Damián sean los patronos de la misma. Con todo, a partir de aquella vieja descripción de la escalera se puede extraer que fue un edificio con cierta relevancia y que su uso se mantuvo, al menos, hasta el siglo XIX. Por ello, la escalera nuevamente vuelve a ser imprescindible en la actividad interna del edificio. Ese uso se ha mantenido con el tiempo, ya que en la actualidad se utiliza como medio de acceso a las dependencias del citado Instituto.

²⁶⁸ CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 201).



Fig. 200. Escalera del Hospital.

En el año 1760 se comienzan las obras de reconstrucción de los claustros posteriores del Hospital Real. Señala Couselo Bouzas que: “los dos claustros posteriores del Hospital Real todos saben que fueron añadidos a la obra primitiva, en 1753”²⁶⁹. Aunque —como ya señaló Azcárate basándose en un extracto del Memorial de los Reyes de 1499— la obra inicial proyectada por Egás no contemplaba estos dos claustros traseros²⁷⁰. Es pocas décadas después cuando se plantea su construcción como respuesta al notable incremento en el número de ingresos de enfermos, como así lo demostró Rosende Valdés²⁷¹ a partir de una serie de documentos, todos ellos fechados a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y a lo largo de los siguientes. Lo cierto es que los primitivos patios traseros no debieron de seguir los patrones desarrollados en los que les antecedian pues, según parece, los materiales empleados contribuyeron a un deterioro inmediato de la estructura realizada con madera. Se trataba, por tanto, de una obra de menor envergadura quizás porque no se preveía que su funcionamiento desarrollara un papel tan activo como el de los claustros iniciales. Sin embargo, los hechos que acaecieron a lo largo de los siguientes siglos hicieron que a mediados del siglo XVIII el estado de estos espacios fuera tan deplorable que se tuviera que replantear hacer una nueva obra para dar cabida a las necesidades de este Hospital Real. Por aquel entonces, la ciudad había experimentado una serie de cambios en su planteamiento urbano con la creación de edificios de nueva planta, fundamentalmente palacios que modificaron la estructura viaria medieval compostelana. También se estaba interviniendo en obras como la nueva iglesia de San Francisco. En muchos otros casos se intervino en alguno de los edificios religiosos más emblemáticos de la ciudad, con la creación de nuevas fachadas como la de la catedral; o la del monasterio de San Martín Pinario, iniciada en tiempos de Fray Gabriel de Casas y concluida en la década de 1750 con la construcción de las escaleras de acceso, diseñadas por Fray Manuel de los Mártires, bajo el proyecto inicial del citado Casas. Son obras en las que, como se puede entender están participando los más destacados arquitectos del momento.

Cuando se proyecta hacer la nueva obra del Hospital Real, se cuenta con la intervención de dos grandes maestros de obras. En primer lugar con el propio Fray Manuel de los Mártires, de la Orden de Santo Domingo de Bonaval²⁷². Tradicionalmente se viene señalando que los planos —hoy desaparecidos— se deben a su mano. Couselo Bouzas indicó que: “los planos para su construcción

²⁶⁹ COUSELO BOUZAS (1933, 452-453). PITA GALÁN (2013, 413).

²⁷⁰ AZCÁRATE RISTORI (1955, 16 y 18).

²⁷¹ ROSENDE VALDÉS (1999, 17).

²⁷² Fray Manuel de los Mártires fue uno de los arquitectos más destacados del momento. Intervino en numerosas obras de manera activa, como proyectista, aunque también participando en la realización de informes sobre estados de edificios. Su figura se puede vincular a obras tan importantes como el monasterio de San Martín Pinario, el nuevo edificio para la Universidad o el convento de Belvís. COUSELO BOUZAS (1933, 451-453).

los ha formado este maestro dominicano, al cual le pagaba la mayordomía de dicho establecimiento benéfico, en Marzo del expresado año, 150 reales ‘por el trabajo que tuvo para tomar las medidas a fin de idear y formar la planta de los patios’²⁷³. Años antes Murguía señaló que: “en el Archivo del Hospital se encuentra, entre otros, el plano de un claustro, firmado por este arquitecto, que quería se fabricasen los dos por el mismo estilo”²⁷⁴. Él mismo, en una nota a pie de página, informa que a pesar de las similitudes estilísticas que los claustros presentan con el estilo de los Sarela, le parece que las trazas de ambos: “se deben al dominico Fr. Manuel de los Mártires, que dio planos para ellos y quería que fuesen iguales”²⁷⁵. Lamentablemente este último deseo no se llegó a cumplir. A través de esta misma nota a pie de página, Murguía aporta un dato importante sobre la construcción de las escaleras cuando dice que: “en el célebre pleito de la cofradía se dice rotundamente que un Varela Valado, había corrido ‘con la obra de la escalera y claustros del Hospital’”. Este Valado es el aparejador que trabaja a las órdenes de Lucas Ferro Caaveiro, director de las obras de este conjunto en el que se integra la escalera interclaustal.

La falta de documentos que certifiquen de una manera bien clara la autoría de estas trazas (por más que Murguía señale que es una obra producto de Fray Manuel de los Mártires) impide aplicar una autoría a esta obra. Obviamente resulta sencillo poder hacer una atribución en base a determinados rasgos constructivos o estilísticos. No cabe duda de que si hay algún arquitecto que destaque por la creación de escaleras en el siglo XVIII en Compostela, ese es Fray Manuel de los Mártires. Pocas son las obras realizadas por él que hasta el momento se han podido documentar. Sabemos que la escalera de ingreso en la iglesia de San Martín Pinario ha sido tradicionalmente vinculada a su hacer, en base a una serie de documentos en los que figura su nombre. Sin embargo, en los últimos tiempos también se han mencionado otras posibles autorías²⁷⁶. Como obra documentada suya se debe de hacer mención a la que da acceso al monasterio de San Martín Pinario, con lo que su habilidad para la creación de este elemento está más que contrastada. No extrañaría, por tanto, que nuevamente volviera a sorprender con la construcción de esta escalera interclaustal (Fig. 202). En este caso es un tipo de escalera que, por fecha de creación, estaría a medio camino entre el clasicismo heredero de la tradición serliana que se observa en la escalera de acceso a la Cámara Abacial de San Martín Pinario, y la tradición barroco-rococó presentada en la escalera que construye en 1770 para la iglesia del mismo monasterio. Igualmente, se trata de una escalera compleja que presenta una gran similitud con la que se esconde en el interior del antiguo colegio de los Irlandeses, que en el siglo XVIII pasa a manos de un particular para ser reconvertido en el pazo de los Bermúdez²⁷⁷. La gran escalera que

²⁷³ COUSELO BOUZAS (1933, 453).

²⁷⁴ MURGUÍA (1884, 221).

²⁷⁵ MURGUÍA (1884, 142, nota a pie nº 2).

²⁷⁶ Al respecto remitimos al capítulo correspondiente a la escalera de la *iglesia de San Martín Pinario* (cap. 4.5., p. 879).

²⁷⁷ Al respecto remitimos al capítulo correspondiente a la escalera del *pazo de los Bermúdez* (cap. 4.2.3., p. 583).

alberga su zaguán presenta un esquema similar al del Hospital Real, lo que aproxima ambas obras y parece demostrar que detrás de ambas debe de moverse una misma persona o, al menos, un mismo taller.

La escalera interclaustral del Hospital Real, como su mismo nombre indica, rompe con el esquema de las desarrolladas en los claustros anteriores, y se convierte en el nexo conector de ambos claustros. La necesidad de unir dos estructuras independientes genera que se disponga un tipo de escalera novedosa para la tradición compostelana, aunque no era ajena a la española. La tipología fue creada por el propio Alonso de Covarrubias, y aplicada en el desaparecido Alcázar de Madrid. Se trataba de una arquitectura regia, como real también es el hospital de Santiago, y con dos claustros en los que se disponían las estancias del rey y las de la reina. Este esquema de escalera se siguió empleando en otros edificios con distintas funciones pero que presentaban una misma tipología: la doble claustral. Por ello, la mayor de las audacias de estos nuevos patios estriba en una solución de escalera del todo infrecuente en la tradición local²⁷⁸. A través de su construcción se consigue comunicar de una manera más directa sin ser necesario establecer una escalera en cada patio. Por otro lado, dinamiza el conjunto y no aísla partes sino que consigue unificar todo el conjunto, construyéndose una escalera mucho más monumental que cualquiera de las otras dos unidades independientes que organizan las dos plantas de los dos patios anteriores.

La escalera de entrepatios, situada en eje a la puerta principal del hospital, tras la capilla que constituye en centro del conjunto, da respuesta a una cuestión puramente funcional: unir los dos niveles de los dos patios entre los que se sitúa. Aunque las escaleras de los patios que los anteceden eran independientes; ahora se busca una solución más práctica y adecuada, sin por ello renunciar a la grandeza y belleza que un edificio de carácter público debía tener. Además, al situarse entre los dos patios permitió no solo una conexión en altura; sino que también actuó como espacio intermedio entre los mismos niveles de cada uno de estos claustros, facilitando la comunicación y ahorrando tiempo y espacio. En realidad, el modelo ya se había propuesto desde el siglo XVI, especialmente para aquellos edificios que se articulaban en torno a estructuras claustrales y que necesitaban una comunicación rápida. De hecho, su posicionamiento no condiciona en ningún sentido el desarrollo de los claustros barrocos. Un corredor enlosado que conecta los dos patios —en distintos niveles según se aprecia por una pequeña serie de escalones que dan acceso al claustro noroeste— se abre a un espacio rectangular en el que se proyecta la fabulosa escalera compuesta que une los tres pisos.

²⁷⁸ Es muy probable que en otros puntos del territorio gallego se experimentara con este tipo de escalera, como parece que sucedió en San Esteban Ribas de Sil. Entre dos de sus claustros aun se percibe el hueco para escalera en el que hoy se dispone una escalera de nueva obra que rodea el hueco central donde se dispone el ascensor.

Esta disposición ya había sido empleada en Compostela en la última década del siglo XVII para la escalera claustral del convento de Conxo. Desde entonces no se había vuelto a practicar un modelo de escalera de similares características. No obstante, a diferencia de las anteriores, la disposición de estas parte de un esquema diferente, pues en primer lugar es una triple arcada la que define el inicio del trayecto. Los dos tramos iniciales que discurren de forma paralela, parten de los dos primeros arcos. Estos quedan separados en su parte central por una puerta que da acceso a una serie de estancias, un esquema que invierte el orden habitual al que tenía acostumbrado este tipo de escalera, en el que era un único tramo central el que se proyectaba hacia la parte superior para luego —tras pasar un descansillo— desdoblarse en dos laterales. Pues bien, al alcanzar sendos descansillos se da un giro de 90 grados para converger en otro descansillo superior, del cual nace un único tramo que dirige al rellano del primer piso, separado también de la escalera por medio de otra triple arcada que actúa como separador de espacios. Ahora se puede acceder por medio de dos puertas laterales a los primeros pisos de ambos claustros. La escalera continúa superponiéndose a la estructura previa —manteniendo la misma distribución y desarrollo— hasta llegar al segundo piso donde finaliza su discurso. El esquema del que se parte es exactamente el mismo que se observa en el Palazzo Barolo de Turín.

Como convenía a una escalera de estas características —y pese a la sobriedad decorativa que la caracteriza, especialmente si se compara con el palacio turinense— los elementos que la definen son portadores de una grandeza que se fomenta con el recurso a la construcción íntegra en piedra, lo que demuestra —a diferencia de lo que sucedía en las importantes casas de Compostela— que la obra se financió con dinero de la Real Cámara y que, por tanto, tiene el sello de la Monarquía, la misma que años antes había financiado la obra de las espléndidas escaleras del palacio de Riofrío o del palacio de Aranjuez. Siguiendo un orden de elementos, los cómodos peldaños de medidas ajustadas al paso del hombre presentan resalto. Agrupados en un número adecuado, intercalan varios descansillos²⁷⁹, rasgo que hasta el momento no se había apreciado en ninguna otra obra, donde exclusivamente se hacía uso de los descansos cuando era necesario. Las dimensiones de peldaños, descansillos y rellanos deben de entenderse al amparo de la función de un edificio que tenía que acoger a un buen número de enfermos que, con gran probabilidad —a falta de las estructuras mecánicas existentes en la actualidad— subirían y bajarían a través de ellas. De ahí que los peldaños tengan unas dimensiones que favorecen el cruce de varias personas a la vez.

²⁷⁹ Nos parece interesante destacar que esta abundancia a la hora de disponer descansillos está también presente en el pazo de los Bermúdez. Un aspecto realmente importante y que parece revelador de un estilo de componer escaleras es el apreciar como esta del Hospital Real y la del citado pazo presentan una especie de descansillo elevado, en el que confluyen dos tramos de dos o tres peldaños, del cual brota una única rampa central.

La visibilidad de las escaleras era un elemento imprescindible, más si se atiende a que por ella debían de circular un gran número de personas. El hecho de intercalar el conjunto en el medio de dos claustros podría haber sido un obstáculo. Sin embargo, lo que a *priori* podría resultar un inconveniente se tornó en beneficio, pues las arcadas que forman cada una de las pandas laterales de los claustros se convirtieron en los espacios por los que se filtra la luz hacia el interior de la caja de la escalera que se perfora en todos los niveles (Fig. 203), en paralelo a las rampas y a los descansillos de cada uno de los niveles; así como por las puertas que dan acceso a los pisos; y ya en la parte superior del cubo en el que se inscriben, a modo de lucernario²⁸⁰.

Quizá uno de los aspectos más importantes de esta escalera sea la forma en la que se sostiene. Ya se ha dicho que toda ella está hecha de cantería donde las desnudas paredes dejan ver su composición en mampostería; mientras que la sillería se reserva para las partes más destacables, como marcos de puertas y ventanas, arcos, peldaños y pilares. En efecto, la construcción de una escalera de semejantes dimensiones y materiales hacía necesario el refuerzo no solo de los muros de cierre que a su vez se amparaban en los claustros laterales, sino también de unos núcleos centrales —del mismo modo que había sucedido en la escalera abacial de San Martín Pinario— que sostuvieran la carga de las pesadas cubiertas de cielo raso también en piedra. Los arcos fajones se duplican y nacen de estos cuatro potentes machones compuestos, a su vez, de cuatro pequeños pilares de los que nacen sendos arcos que refuerzan y delimitan tramos, descansillos y rellanos. Estos cuatro soportes se rematan en una única pieza que sirve de pedestal a cuatro bustos (Fig. 204).

Según indica Goy Diz, tradicionalmente se relacionaron estas cuatro figuras con las estaciones del año. Por su parte Rosende Valdés todavía no ve una identificación concreta para ellas, limitándose a establecer un paralelismo con las figuras que coronan la casa del Cabildo y que, también Couselo Bouzas, atribuyó a Francisco Lens y Gregorio Fernández, quien había participado con Ferro Caaveiro en las esculturas de la iglesia de la Angustia.

Se podría decir que la decoración escultórica se limita a estas cuatro piezas, pues en el resto de la escalera ya no queda rastro de la escasa decoración que había desarrollado la escalera monumental compostelana. La balaustrada se restringe a una simple barandilla de hierro, como ya se había estilado en otros conjuntos anteriores. Al ser pilares continuos, desaparece el elemento del machón coronado por pináculos, bolas, jarrones o cualquier otro elemento ornamental; del mismo modo que la voluta de arranque ya no deja rastro. Lo que sí se añade ahora es el elemento del banco para sentarse, que se dispone en ambos lados del hueco central de la escalera.

²⁸⁰ Una vez más el esquema de iluminación que hace uso de la altura del cubo, en cuya parte superior se insertan las ventanas, es lo que se aplicó en el pazo de los Bermúdez.

La pregunta que cabría hacer sobre esta escalera que a nuestros ojos resulta en exceso monumental, es cómo se pudo haber hecho para dar acceso a las diferentes estancias de un hospital. Podría pensarse que, al tratarse de una escalera financiada por la monarquía, se buscara identificarla con sus promotores siendo, como no, una obra regia y, por tanto, el mejor discurso que pudiera tener fuera el imperial. Pero también choca que de ser así no se haya decorado con algo más que los exclusivos bustos que se disponen en los pilares superiores, prescindiendo de cualquier otro adorno decorativo, como sí se podía apreciar en las escaleras del Palazzo Barolo. Bien es cierto que la tradición española en general, y la compostelana en particular, no se caracterizó por el empleo abusivo del repertorio decorativo, al menos en el ámbito de la escalera monumental. Si a ello se une la función del edificio como espacio donde curar a los enfermos, se cumpliría lo que Rosende Valdés afirmaba cuando decía que habría que hablar en términos de “funcionalismo puro y duro” y, por tanto, haya que entender que a los ojos de los hombres del siglo XVIII esta escalera ante todo era una forma de facilitar el trabajo a quien trabajaba en el hospital, sin por ello renunciar a la grandiosidad de una obra regia.

El modelo de escalera desarrollado en el Hospital Real de Santiago apenas tuvo un eco notorio en la arquitectura posterior. Bien es cierto que en las sucesivas décadas fueron varias las construcciones en las que se escogió el modelo de escalera compleja con tramos simétricos y contraídos. Pero lo más habitual fue que se optara por el esquema que presenta un único tramo de arranque, como sucedió en los palacios del marqués de Camarasa (o pazo de Amarante), así como en el Palacio Arzobispal o, poco después, en las dependencias del Hospital Psiquiátrico de Conxo. Habitualmente este esquema estaba pensado para finalizar en un rellano principal que daba acceso a ambos lados del edificio y a una sala central. Con todo ello lo que se conseguía con este tipo de escalera era facilitar el acceso entre distintas alas de un edificio y actuar como elemento dinamizador. Lo que sucede es que en estos otros edificios la tipología ya no es claustral y, en consecuencia, no se puede hablar de una escalera interclaustral o conectora de las dependencias de los distintos patios. Al disponer la escalera en eje a la entrada principal —tras la iglesia que actúa como línea divisoria entre los dos primeros claustros— este elemento arquitectónico consigue proyectar ese punto de vista principal y marcar una continuidad con la capilla, actuando como eje central de los claustros posteriores.

En la actualidad este espacio apenas es conocido por los habitantes de la ciudad. Su posición entre los dos grandes claustros y tras la capilla, la ocultan y la encierran en un espacio apenas visible. Solo se percibe su presencia a través del pasillo que se genera en su arranque y que es el mismo que conecta las plantas bajas de ambos claustros; además de los vanos que se abren en las paredes de cada uno de los dos claustros con los que limita. Es una escalera apenas vivida en la actualidad pues, a pesar de la reconversión del Hospital Real en hotel de la red de Paradores, por esta apenas existe un

tránsito constante y fluido, con lo que se podría considerar que en la actualidad se estaría antes una escalera-monumento.

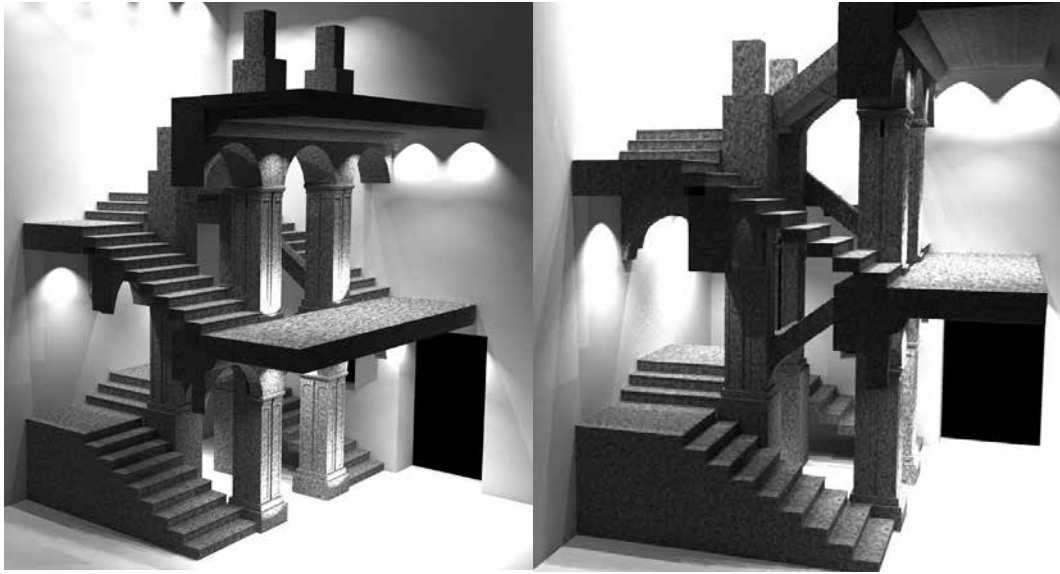


Fig. 201. Recreación de la escalera. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.



Fig. 202. Discurso de la escalera.



Fig. 203. Sistema de iluminación claustral desde el claustro de San Lucas.



Fig. 204. Remate decorativo.

Manicomio de Conxo [Núm. 9] (Fig. 205)

Este complejo está compuesto, en la actualidad, por tres grandes pabellones, ya que el cuarto de ellos se perdió tras un aparatoso incendio acaecido en 1973. La historia de este edificio, al que tradicionalmente se le conoce como Manicomio de Conxo, comienza en la década de 1880 y no se puede entender al margen de una de las grandes estructuras conventuales de Santiago: el convento de Santa María de Conxo. El amplio terreno —propiedad del convento de la Orden Mercedaria— se sitúa en el extremo sur de la ciudad de Santiago, entre las carreteras de Padrón y la Estrada. Su historia es larga ya que su creación tiene lugar en época del arzobispo Diego de Gelmírez, habilitándose como una fundación para albergar la primera comunidad de monjas benedictinas²⁸¹. Con el paso del tiempo, en el siglo XVI, estas se trasladan a las dependencias de Antealtares²⁸², habitando las antiguas celdas de los benedictinos, que acababan de anexarse al monasterio de San Martín Pinario. El traslado de las benedictinas a las proximidades de la basílica compostelana facilitó que la Orden de los mercedarios llegara a Compostela, aprovechando la ocasión de hacerse con este viejo espacio. Desde ese mismo momento hasta 1881 la presencia de los frailes fue constante, siendo definitivamente trasladados a San Juan de Poio (Pontevedra), antiguo monasterio benedictino. El proceso de Desamortización contribuyó a que todos los recintos conventuales quedaran despoblados de los religiosos. Así sucedió con el resto de conventos y monasterios compostelanos. Sin embargo, existen importantes testimonios, como el expuesto en la publicación semanal *La Unión Gallega*, que dejan bien clara cuál era la situación en aquel momento. Por aquel entonces aún permanecían varios frailes: “anacoretas de nuestros tiempos”, como ellos mismos definen, lo que generaba una situación bastante atípica dentro de este contexto de rechazo a todo lo que tenía que ver con la vida contemplativa religiosa: “demasiado cierto es por desgracia que los conventos son los enemigos declarados de la civilización y del progreso²⁸³”. Por este mismo motivo, en su lugar se propone que ese edificio y su amplio terreno —bien propiedad del Estado— se reconfigurase con las funciones de manicomio porque, como ellos mismos decían, este: “establecimiento (es) mas útil á la sociedad y mas conforme con la ley de Dios”.

En este deseo por el avance de todos los servicios que significaban progreso para la ciudad, buscaron un espacio donde se pudiera tratar a los dementes, a los enfermos psiquiátricos, contribuyendo a la mejora social y evitando los largos traslados que tenían que hacer estos enfermos hasta San Baudilio de Llobregat. Las dimensiones del terreno facilitaban no solo la construcción de un gran edificio en su interior, sino también unas condiciones de salubridad excepcionales para el desarrollo de la actividad, entre otras cosas porque estos campos estaban cruzados por las aguas del río Sar. Con

²⁸¹ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 2).

²⁸² MADOZ (1986, 1193).

²⁸³ “El ex convento de Conxo”, *La Unión Gallega*, nº 39, (1881), pp. 388-389

posterioridad, se pudieron construir espacios anexos donde desarrollar actividades y labores que beneficiaban la mejora de los pacientes. Pero todo esto se desarrolló al margen de la vieja estructura conventual. En 1885, se consigue que los pocos frailes que permanecían en el convento partan rumbo a San Juan de Poio. En ese mismo año, el Cardenal Payá funda el primer manicomio de Santiago. Bien es cierto que en este primer momento de tránsito, las dependencias se debieron de acomodar a la estructura del convento. Pero esta situación duró una década, ya que en 1892 se toma la decisión de construir unos pabellones nuevos y adaptados a la función. Esto garantizaba un proyecto pensado única y exclusivamente para su cometido, con salas especializadas en tratamientos paliativos, de los que todavía se conservan fotografías. El proyecto se planteó en eje al viejo convento, con una serie de cuatro pabellones alargados y paralelos, conectados por una serie de pequeños corredores dispuestos de manera perpendicular. De esta estructura primitiva solo se conservan tres pabellones y la planta del conjunto ha experimentado algunos cambios, provocados por la anexión de nuevas partes, destacando especialmente la construcción del sector de admisiones, en el año 1977, poco tiempo después de producirse el incendio que destruyó uno de los pabellones²⁸⁴. No obstante, estas modificaciones no han supuesto un cambio notorio para la estructura común del edificio.

El cambio que experimenta la tipología de este hospital especializado en enfermedades psíquicas se evidencia de una manera moderada. Y esto se debe a la disposición paralela de los cuatro pabellones, en los que se distribuyen las salas de terapias y las estancias de los enfermos. Se prescinde en un primer momento de la tipología claustral habitual en los hospitales compostelanos. Ciertamente el siglo XIX resultó fundamental en la configuración de hospitales, con la creación de nuevas plantas que rompían una tradición italiana impuesta desde el siglo XVI, que tenía su mejor exponente en la propuesta de Filarette para el hospital de Milán. Esa disposición quedaba articulada por un eje central en el que se disponía la capilla, convirtiéndose esta en el elemento divisorio para dos estructuras cuadradas que se organizaban en cuatro patios menores donde distribuir las diferentes habitaciones y salas es, en esencia, lo que se repitió una y otra vez en los edificios españoles de estas características aunque, en muchas ocasiones, de manera simplificada. En esencia, la estructura doble claustral —que también se empleó en palacios y monasterios— resultaba muy cómoda y apropiada debido al orden que ella misma generaba y que resultaba adecuada para la actividad diariamente desarrollada en esos espacios. Así había sucedido en el Hospital Real. Pues bien, en el caso del Manicomio de Conxo este esquema se ve ligeramente adulterado con la multiplicación de las células claustrales que se esconden tras el frontis que parece anunciar una arquitectura de pabellones. No obstante, cabe matizar que a lo largo del siglo XX —probablemente como consecuencia de las

²⁸⁴ INSUA CABANAS (2004, 84). AHUS. Fondo Rodolfo Lama, R.L. 188.

reformas acometidas tras los numerosos destrozos derivados de un importante incendio que anuló uno de esos cuatro pabellones— esta estructura, abierta en sus laterales, parece que acabó por cerrarse y en la actualidad se presenta bajo una planta de cuatro claustros. A la vista de lo expuesto, la obra de este espacio se presenta como la primera ruptura con la vieja manera de construir hospitales, que desembocará en las nuevas tipologías presentadas en el hospital de Gil Casares, Hospital General, Hospital Provincial, sanatorio de la Esperanza, o ya en el moderno CHUS de la misma ciudad.

El frontis con el que se presenta el conjunto —al que se accede previo paso por el interior convento, tras cruzar un parque arbolado— precede a la primera de estas naves y constituye la presentación para el resto del conjunto. Este se muestra como un heredero de la tradición palaciega centroeuropea, con un *corps de logis* central y unas alas laterales que, en este caso, definen la línea recta (Fig. 206), al modo de lo que se llevó a cabo en el Seminario de Confesores. En consonancia con este último, su resultado recuerda a modelos herederos de la tradición barroca francesa, como así se aprecia a través de la delimitación clara de las partes y de la coronación del espacio central con un frontón triangular coronado por un conjunto escultórico que parece representar a la Virgen de la Merced —manteniéndose así la advocación de la iglesia— a cuyos lados se sitúan otras dos figuras que, a juzgar por las cadenas que los atan en las manos, podrían ser interpretados como presos. La representación de este grupo podría guardar relación con el propio origen de la Orden Mercedaria y Pedro Nolasco que, en 1218, decide fundarla con el fin de conseguir la redención de los cautivos bajo la protección de la Virgen de la Merced de los Cautivos o de la Misericordia²⁸⁵. Tras el cuerpo central se ofrece el amplio lugar que se ha concedido a la escalera, precedida de un amplio zaguán que apenas se evidencia al exterior, no siendo por la potente cúpula realizada en forja y cristal con la que se cierra la caja de la escalera.

El poco tiempo transcurrido desde la creación de este edificio hasta nuestros días provoca que los estudios sobre la historia de este edificio hayan sido escasos y en su mayor parte estén centrados en el conjunto del edificio y no en un objeto tan concreto como es su escalera, elemento destacado dentro de la obra, pero apenas analizado. Esto no quiere decir que el Manicomio de Conxo no haya sido debidamente tratado en determinados trabajos que estudian la evolución de la tipología hospitalaria a lo largo de los siglos²⁸⁶. De manera parcial también se le han dedicado capítulos en obras colectivas que abordan la tipología hospitalaria, o incluso en estudios sobre la arquitectura gallega en el siglo XIX, entre los que desataca el de Ínsua Cabanas²⁸⁷ o el de Sánchez García²⁸⁸. Este

²⁸⁵ Al respecto *vid.* DARIAS PRÍNCIPE (2006, 38).

²⁸⁶ ÍNSUA CABANAS (2002).

²⁸⁷ ÍNSUA CABANAS (2004, 80-84).

²⁸⁸ SÁNCHEZ GARCÍA (1997a).

último, en su trabajo sobre el arquitecto Faustino Domínguez Domínguez, de manera indirecta explica el porqué de aquella denuncia presentada a través del periódico la *Unión Gallega*, en 1881. Recoge que en 1862 habían surgido las primeras propuestas que darían lugar a la construcción del Manicomio de Conxo²⁸⁹.

En este proyecto participan varios promotores. Aunque en la idea inicial, como señaló Sánchez García, la principal promotora fue la condesa de Espoz y Mina²⁹⁰, la idea se debió de retomar siendo arzobispo don Miguel Payá y Rico, que llega a Santiago en 1874. Por lo tanto, entre sus importantes acciones, destaca el hecho de retomar ese proyecto en el que con posterioridad, como ya señaló Torres Cubeiro, también participó Juana Blanco Navarrete, viuda del fundador del Banco Simeón²⁹¹. La ralentización de este proceso deriva de varios problemas así como de una serie de cambios políticos, lo que provocó que la obra no se retomara hasta la década de los ochenta en la que, gracias a la mediación del Cardenal Payá, comienzan unas obras que se prolongarían hasta la primera década del siglo XX. En una primera fase que lleva hasta el año 1885 —y que fue dirigida por Faustino Domínguez Coumes-Gay, arquitecto municipal— las obras se limitaron a arreglar y acondicionar las ruinosas dependencias que formaban el convento, lo que evidencia el lamentable estado de conservación en que se debía de encontrar el recinto tras la expulsión de los monjes.

Los pabellones de la parte posterior son el resultado de una intervención que data de 1892²⁹². Su construcción se presenta como una alternativa al gran número de enfermos para los que no había cabida ya en las viejas dependencias conventuales. Por otro lado, las nuevas técnicas y sistemas paliativos obligaban a crear un espacio *ad hoc*, donde poder instalar las máquinas y habitaciones específicas para aplicar los nuevos tratamientos²⁹³. Esta nueva obra —tal y como indica la placa conmemorativa que una vez más centra el eje de la escalera— se debe una vez más a la promoción de un arzobispo, en este caso don José Martín de Herrera. Con gran probabilidad la encomienda de la edificación corrió a cargo de don José Goyanes²⁹⁴, quien se valió de la estructura de la antigua granja que los frailes mercedarios poseían en la huerta. Lo que hizo fue adaptar el modelo de largos pabellones paralelos entre sí y unirlos por medio de un largo corredor transversal que los conecta en su punto central.

En el interior de este pabellón se emplaza una de las escaleras más monumentales y desconocidas de Compostela. Aunque su desarrollo formal no deja de ser, en esencia, el que se había empleado en el

²⁸⁹ SÁNCHEZ GARCÍA (1997a, 108).

²⁹⁰ IDEM.

²⁹¹ TORRES CUBEIRO (2010, 1-16).

²⁹² ÍNSUA CABANAS (2002, 483).

²⁹³ IDEM.

²⁹⁴ ÍNSUA CABANAS (2002, 484).

claustro del convento, se podría decir que el concepto de escalera monumental entendido bajo la óptica de los grandes teóricos del XVIII se comprende en este edificio que, aunque en su estructura responde a los parámetros de la arquitectura palaciega internacional, poco tiene que ver con sus funciones. No obstante, los parámetros que la regulan resultan ser los mismos. Cabe recordar que el tipo de escalera imperial ocupó con mayor frecuencia un importante papel en la realidad compostelana. Ya se ha visto como el hospital más importante de la ciudad (Hospital Real) aplicó este esquema de escalera con un carácter multifuncional, pues al situarlo entre dos patios permitía una interconexión de espacios. Hasta cierto punto, la escalera de este nuevo recinto de Conxo pudo haber tomado como referencia el modelo anterior, intentando hacer una aproximación tipológica. Esta escalera que simplemente unía el piso bajo con la primera planta, como correspondería a la más digna escalera palaciega, conectaba con una gran sala de recepción de invitados y dos puertas laterales que unirían con otras salas. Por tanto, se trata de una escalera que centra la composición y marca el inicio del eje que une los mencionados pabellones. La propia portada delata el discurso de la obra ya que tres arcos de acceso —el central más amplio que los laterales, como imponía la regla— revelan los tres tiros de los que se compone la escalera. Estas tres rampas se mantienen separadas del gran vestíbulo que las precede a través de una especie de membrana formada por tres arcos que sintonizan con los de la portada inicial. Este sistema de separación de espacios vuelve a ser un préstamo de la ya antigua *escalera* de entrepatios del Hospital Real.

Destacan las grandes dimensiones y protagonismo del vestíbulo que la antecede, el cual conecta con las alas laterales por medio de dos puertas que se disponen una frente a la otra. El gran espacio destinado a la escalera se encuentra dentro de la tradición que inauguraron destacados pazos compostelanos de la segunda mitad del siglo XVIII y que fueron una pauta a seguir en muchos otros edificios compostelanos, con diversas funciones. Es el caso del pazo de Amarante o del marqués de Camarasa aunque, a diferencia de este, ahora se proyecta una liberación de los elementos intermediarios y se hace más visible desde el primer momento. Frente a las escaleras del pazo de los Bermúdez, las grandes dimensiones que adquiere el cuerpo central permiten generar un espacio liberado y no aglutinado, como sucedía en el citado pazo de la Rúa Nova. Sin duda, este es el modelo más cercano al caso de Wurzburg, con la diferencia de que ahora la escalera no se lateraliza sino que se muestra a primer golpe de vista y, en consecuencia, el efecto resulta ser más majestuoso, si cabe.

El tipo de escalera que se desarrolla responde al esquema complejo en el que dos caracoles de tramos rectos se fusionan por el primero de sus tramos (esquema contraído, paralelo. Modo A), heredero de la tradición compostelana. En consecuencia, se generan dos cañones o huecos de la escalera por los que se filtra la luz desde la parte superior del conjunto (Fig. 207). Alrededor de estos cañones las tres

rampas de las que consta cada uno de los dos caracoles que configura este esquema complejo desembocan en un único y amplio rellano superior. La gran presencia del tramo central se hace digna del más grandioso de los palacios, lo cual se subraya por la articulación de los peldaños, repetidos en un gran número, con el fin de conseguir que la altura del paso sea el más adecuado a una escalera de estas características. Los peldaños, bajos y con una gran huella de donde se proyecta un resalto, se diferencian del primero de ellos, más grande y ancho, con el fin de darle una mayor dignidad a la escalera.

Existe otro componente fundamental: el material utilizado. En todo caso se trata de piedra empleando el granito para los elementos estructurales, esto es, arcos y soportes; mientras que el mármol en dos variedades cromáticas —blanco y gris— define los elementos más decorativos del conjunto: las paredes y la balaustrada. No obstante, los peldaños también se harán en este material, lo que denota lo costoso de la obra, no dejando de sorprender su uso en una obra de estas características. En los comprobantes de 1897 se registra la compra de “mármol para la escalera”. El señor Constenla, como así figura en estos comprobantes, va a ser el contratista de la obra de la escalera y a quien, a lo largo de este año, se le paga un total de 12.500 pesetas por las intervenciones realizadas. Esta cantidad se aumenta a lo largo de los dos siguientes años de manera que en 1899 se les ha pagado un total de 30.000 pesetas²⁹⁵. La tradición del uso de este material —que los tratadistas recomendaban para el mejor efecto de la escalera— no había sido habitual en Santiago. Esto no quiere decir que no se haya empleado pues existe una casa, la del doctor Valderrama, situada en la plaza de Mazarelos, donde se hizo uso del mismo material. Sin embargo, algunos teóricos advertían del peligro de hacer los peldaños en mármol, pues al estar pulido podía resultar resbaladizo y, por tanto, peligroso.

Se debe advertir que no todo es lo que parece, y que en ocasiones se recurre a métodos que engañan al que ve la obra. De este modo, sería un error pensar que todo el revestimiento de las paredes esté hecho en mármol. Lejos de esto, se emplea la madera que se pinta acorde a los colores de la piedra, de forma y manera que se genera la idea de un todo único. Una observación detallada permitirá salir de este engaño, ya que en ciertos puntos se puede observar cómo el paso del tiempo va revelando la verdadera naturaleza de los materiales.

En cuanto a la balaustrada marmórea, de nuevo regresa a la tradición compostelana de fuertes balaustres que sostienen un poderoso pasamano, que discurre de una forma continua, sin los habituales quebramientos definidos por los machones. Esto va a ser común a muchas escaleras que le suceden. Ya nada debe a los modelos precedentes, presentando una decoración desconocida hasta

²⁹⁵ AHDS. Fondo Manicomio de Conxo, 262 (1802-1892), p. 66.

el momento. Ahora se emplean unos potentes balaustres blancos que se disponen sobre unos pequeños pedestales grises, rompiendo la tradición de la arquitectura oblicua que había dominado el panorama compostelano desde las lecciones de Caramuel. Del mismo modo los poderosos pilares que separan los tramos —a pesar de que siguen presentes— reducen sus dimensiones y ya no tienen la función de separar tramos, pues a pesar de la longitud de las rampas no se interponen descansillos intermedios. La única decoración apreciable en este tipo de soportes se reserva para los machones iniciales, los cuales también varían su forma respecto a los siguientes. Nuevamente, en los comprobantes de pago se especifica que los balaustres costaron 3.330 pesetas. A pesar de que no se especifica si estos balaustres son para la escalera, todo hace suponer que así debe de ser ya que este elemento no es frecuente en otras partes del edificio.

A pesar de la austeridad decorativa que domina el espacio de la balaustrada no se puede decir que la presente escalera esté carente de decoración. A la pluralidad de colores materiales y formas hay que añadir pequeños motivos decorativos florales que no solo se aplican en determinados puntos de la escalera, como los ángulos y clave del arco achaflanado inicial; o la maravillosa y delicada decoración de entrelazos y flores que habla de un lenguaje modernista, que se lleva a los cielos rasos y cúpula con la que se cierra el espacio (Fig. 208).

A propósito de la cúpula gallonada, se debe destacar su presencia no solo por la novedad que ofrece en cuanto al repertorio decorativo, sino porque va a ser la base de la linterna con estructura de hierro y cristal, sin parangón alguno en la ciudad compostelana. El sistema de iluminación cenital aplicado a la escalera —pese a ser poco frecuente su empleo— no había sido ajeno a la tradición compostelana (Fig. 209). Los franceses lo recomendaron e hicieron uso de él. La escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario resulta ser un precedente en la tradición local ya que se había valido de este recurso, aun cuando lo complicado de su emplazamiento y la solidez del material no permitieron un resultado del todo satisfactorio. Siendo así, por primera vez se consigue un efecto lumínico correcto y bello para el resultado final de la escalera. Afortunadamente esta cúpula ha sido reformada, pues años atrás amenazaba con un posible desplome, del que quedan testimonios gráficos²⁹⁶. En 1898 aparecen los primeros documentos que mencionan esta pieza con la que se cierra el conjunto. Sobre esta se especifica que está hecha en plomo y hierro y que en su obra participó el hojalatero Señor Rey a quien, por sus trabajos se le pagó 250 pesetas.

Los estucados que decoran los techos son una vez más muestra de la delicadeza y grandeza que caracteriza a esta obra, en la que se rodó una secuencia de la película *O Lapis do Carpinteiro* (Fig.

²⁹⁶ En este sentido hay que agradecer la actuación del que en su día fue director del Psiquiátrico de Conxo, el doctor Tortajada, por su interés en el cuidado del patrimonio que rodea al convento y sus pertenencias. Él mismo ordenó la reconstrucción de este espacio cupulado, de la misma forma que nos dijo que está intentando solucionar el problema de la escalera del claustro, la cual quiere aislar del acceso público.

210). El intercalado de los distintos colores, todos ellos derivados de una paleta de tonos pastel y aplicados conforme a una lógica plástica —a cada serie de elementos comunes se le otorga una tonalidad— confieren a la obra una serenidad y grandeza propia de cualquier escalera real. Un lenguaje clasicista enriquece el conjunto, especialmente en las pilastras estriadas que articulan el muro así como en las cornisas que rodean el espacio del vestíbulo. Pero, junto a ello, figura un repertorio que es deudor de los modelos modernistas, de complicada y menuda decoración floral.

El sistema constructivo resulta del todo similar a aquellas escaleras de corte imperial que desarrollaron los palacios del siglo XVIII alemanes. Si hacemos una comparativa con los esquemas del palacio de Würzburg o de Augustusburg se aprecian rápidamente las semejanzas constructivas y técnicas que permiten la sujeción de la escalera. El empleo de una sucesión de arcos sostenidos sobre columnas permiten una liberación de las rampas superiores, bajo las cuales se dispone un artesonado pétreo con amplios recuadros, que limitan en su parte inferior con las dos puertas laterales que dan acceso a estancias traseras. Estas puertas se definen por medio de un marco de pilastras estriadas que sostienen un luneto superior.

Es de suponer que una escalera de tal calibre no debió de permanecer en el olvido en un primer momento como, por desgracia, parece que sucede en la actualidad. Al igual que acontece con su vecina escalera del convento, con la que se ha podido entender que guarda una semejanza heredada, la escalera principal del Manicomio está prácticamente cerrada y es inaccesible a quien entra en el edificio, hasta tal punto que un gran porcentaje de la población local es desconocedora de esta espectacular pieza que la arquitectura de finales del siglo XIX ha regalado a la ciudad. Probablemente, la razón de su cierre tenga que ver con la propia actividad del edificio y la caída en desuso de las estancias inmediatamente superiores. Al tratarse de un espacio anulado desde el punto de vista del funcionamiento del complejo, corre el riesgo de caer en el olvido. Resulta extraño pensar que se construyera una escalera de tales dimensiones y monumentalidad para permanecer oculta. Pero es que un edificio de esas características precisaba de una escalera acorde, lo que nuevamente vendría a demostrar cómo la escalera se convierte en un elemento arquitectónico con valor simbólico y social. Las funciones del edificio estrictamente no requerían una escalera de esta magnitud. Se podía haber construido una escalera de menores dimensiones y más austeras. Sin embargo, los promotores de la obra y la necesidad de demostrar que la arquitectura del momento debía responder a las necesidades sociales de la manera más digna posible, pudieron ser elementos decisivos a la hora de ejecutar esta obra. Lo que se debió de buscar en todo momento fue hacer un espacio lo más grato posible porque con ello no solo se haría menos cruda la realidad de los que allí ingresaban, sino que las familias, que visitarían ese espacio, podrían acceder a un lugar donde el

terror debía de tamizarse²⁹⁷. Pues bien, las salas de espera, situadas en el cuerpo central del conjunto estarían precedidas por estas grandes escaleras. El punto positivo de esta escalera —hoy oculta— es que al menos se encuentra protegida de cualquier acto vandálico y negativo. No sucedió así con su aneja escalera del convento, hoy duramente castigada por las inclemencias, el poco cuidado que se le ha dado y el abandono en el que ha caído.

²⁹⁷ En este punto creo que estos manicomios del siglo XIX deben de entenderse como los actuales centros geriátricos a los que, por cierto, cada vez se está derivando a un mayor número de enfermos psíquicos, muy bien adaptados a las necesidades del enfermo y con unas condiciones y calidad de vida muy dignas para ellos.

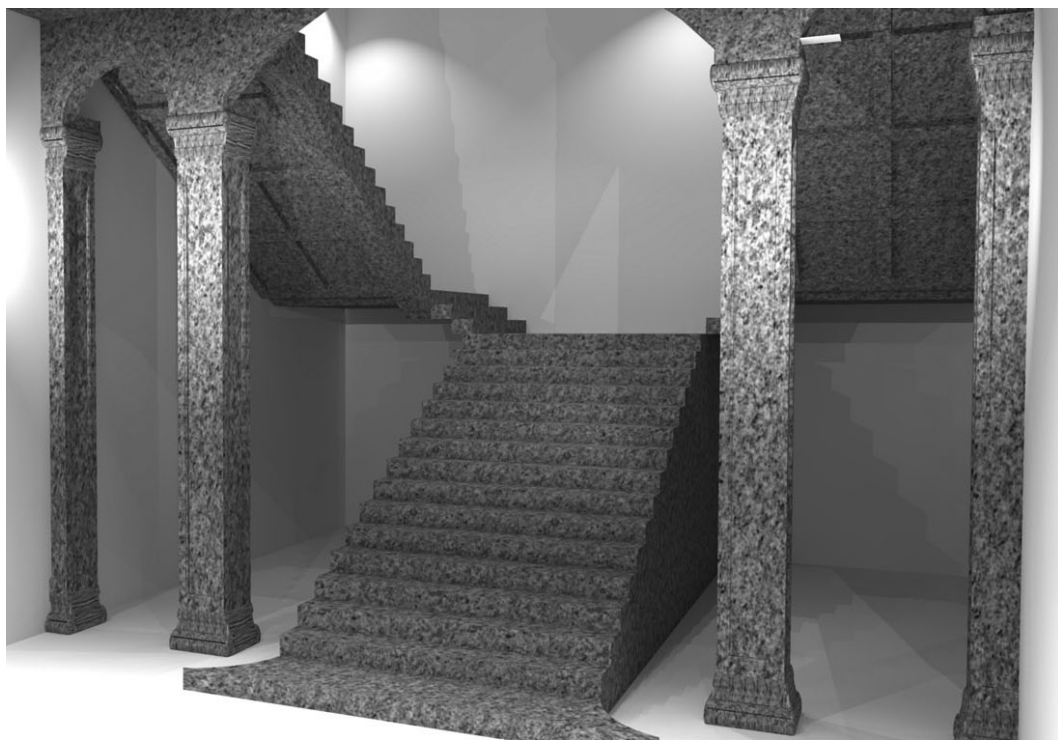
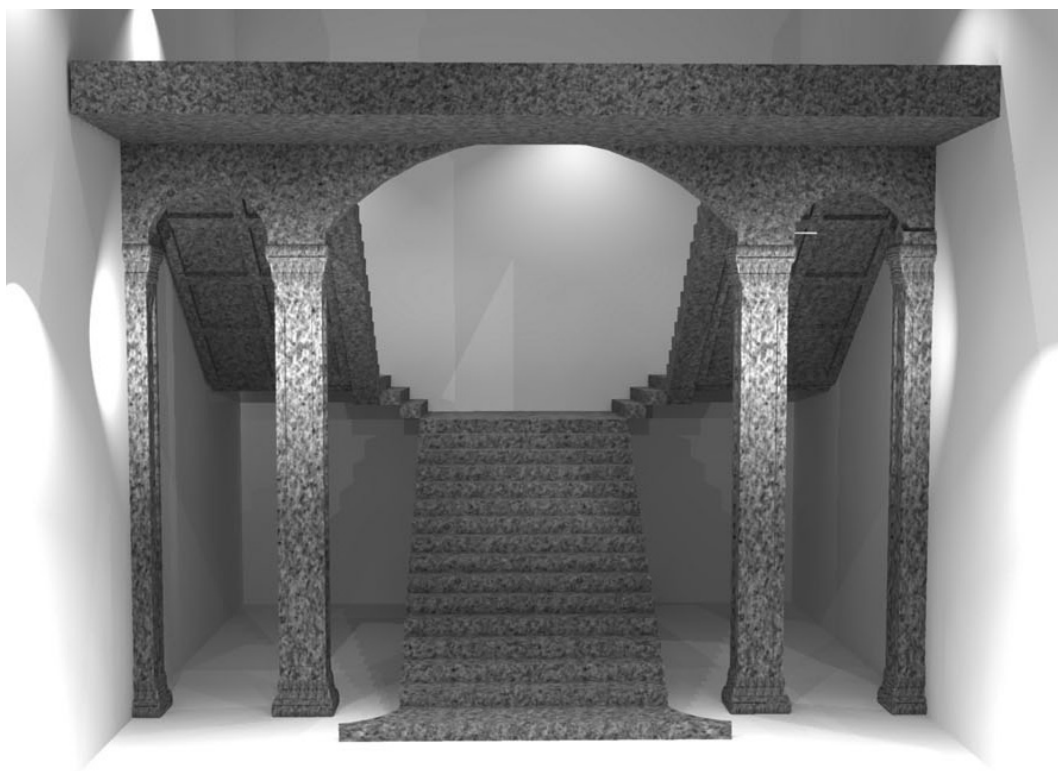


Fig. 205. Recreación de la escalera. Autor y render. M^a Noelia Martínez Balsa.



Fig. 206. Pabellón central



Fig. 207. Escalera principal.



Fig. 208. Detalles ornamentales.



Fig. 209. Sistema de iluminación cenital.



Fig. 210. Fotograma de la película *O Lapis do Carpinteiro*.

4.2.3. La escalera en los pazos

La historia de los pazos en Galicia ha sido abordada en diferentes estudios, bien de manera directa; bien de forma colateral. En este sentido uno de los trabajos clave es el de Vila Jato quien, a través de un repaso lineal presenta la evolución del concepto de pazo urbano como una respuesta “a estímulos también muy concretos y que traerán como consecuencia una relativa escasez de tales tipos de vivienda, así como su concentración en unos puntos geográficos determinados”²⁹⁸. El palacio, como parte integrante del desarrollo de la ciudad, es un hecho que presenta un especial crecimiento a lo largo del siglo XVIII²⁹⁹. Esta situación no es ajena a lo que sucede en otros puntos del continente europeo que a lo largo de esta centuria experimentaron un gran desarrollo en lo que a arquitectura palaciega se refiere. Ello no implica que con anterioridad a este momento, en el que se produjo un incremento notable de la tipología, no existieran casas de este tipo.

Existen una serie de antecedentes que determinan las bases para la configuración del gran pazo urbano. Estos prolegómenos se relacionan con una serie de obras promovidas en un primer momento por determinados personajes vinculados a la Iglesia, fundamentalmente pertenecientes al cabildo, y en muchas ocasiones procedentes de la nobleza gallega. El Palacio Arzobispal de Santiago, ordenado por el arzobispo Gelmírez en el siglo XII, es uno de los primeros edificios de este tipo que todavía hoy se conservan³⁰⁰. No podemos precisar cómo sería el anterior Palacio Episcopal, que ocuparía parte del espacio de la plaza de Platerías, y que fue destruido con motivo de las revueltas burguesas que, en torno a 1117, se produjeron en la ciudad³⁰¹. El hecho es que se trata de la primera muestra de un edificio de estas características, portadora del poder eclesiástico, de la mitra compostelana.

El Palacio Arzobispal se reconstruyó en un nuevo espacio³⁰² y, desde entonces, experimentó constantes cambios, que concluyeron en el siglo XIX, con la construcción de un nuevo cuerpo en el que se incluye la Escalera de Honor. La ubicación del edificio es privilegiada pues parece ser la continuación inmediata de la catedral de Santiago. De hecho es el único palacio de la ciudad que cuenta con esta ventaja; ya que el conocido como pazo de Rajoy, situado frente a la fachada oeste de la basílica no se concibió como la casa privada de este prelado, sino como Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcel Pública y Eclesiástica. No obstante, los criterios tipológicos bajo los

²⁹⁸ VILA JATO (1993b, 45).

²⁹⁹ El cardenal Hoyo nos presenta la situación del caserío compostelano a principios del siglo XVII. “*Los edificios y calles desta ciudad algunos son muy buenos, labrados de muy buena cantería, con sus torres altas y fuertes: pero las casas antiguas son mal traçadas y algo estrechas y obscuras, porque están muy haçinadas y sin patios, a cuya causa tienen poca luz; los suelos y techos todos son de tablas, y en muchas de lo mismo los tabiques*”. HOYO (1952, 42-43).

³⁰⁰ No podemos precisar cómo sería su antecedente Palacio Episcopal, situado en la actual plaza de Platerías, y destruido con motivo de las revueltas populares que en torno a 1117 se produjeron en la ciudad.

³⁰¹ LÓPEZ FERREIRO (1900, 457). SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 59).

³⁰² FALQUE (1994, 345).

que se concibió hacen que se estudie como una tipología palaciega, de gran interés para la historia de Santiago, por tratarse de un tipo de arquitectura importada desde Francia, ajena totalmente a la tradición de la construcción de pazos en Compostela.

Esto sucede a mediados del siglo XVIII. Un primer modelo de palacio urbano, del que todavía se mantienen algunas partes es el palacio de los Mondragón, actualmente conocido como palacio de la Santa Cruz o del marqués de Rivadulla, denominación con la que ya se conoce en los documentos de las últimas décadas de 1700. Este edificio fue reconstruido parcialmente en este momento, junto a tantos otros que se levantaron en esta misma calle. Así sucedió con los primeros modelos de casa señorial que se localizan en la Rúa Nova, señalada por varios historiadores como la calle elegida por aquellos nobles que querían asentarse en la ciudad. A finales del siglo XVII se ordena la construcción de las actuales casas nº 12 y 16, donde trabajarán Diego de Romy y Domingo de Andrade. Habrá que esperar a 1754 para que nuevamente por iniciativa del cabildo se construya la casa nº 40 también conocida como palacio de Pedrosa, donde la escalera se entiende como un elemento con presencia propia.

El concepto de escalera monumental aplicada al palacio compostelano comienza a mostrar sus primeros resultados, aunque limitados, en la casa de la plaza de Feijóo, perteneciente a la familia Somoza. Aunque desarrolla un esquema simple, algunos componentes que la forman son lo suficientemente destacados como para hacerse notar. De hecho servirán de modelo a escaleras venideras, de mayor relevancia, como son las planteadas por Clemente Fernández Sarela, arquitecto por antonomasia del palacio compostelano de mediados del siglo XVIII. Coetáneo a la obra de Ferro Caaveiro, se convertirá en el arquitecto elegido por el sector eclesiástico y aristocrático para la construcción de sus casas, y las razones se hacen evidentes a partir de algunos de sus proyectos más importantes, como son la casa del Deán o el palacio de Bendaña, ambos los dos dispuestos sobre dos solares que definen el inicio y el fin de la rúa do Vilar, donde también fue habitual la construcción de palacios. Ferro Caaveiro, continúa una tradición ya marcada, aunque probablemente su actuación en la construcción de las casas nobles de Santiago sea más limitada que la de su colega de oficio, Fernández Sarela. A pesar de que la casa nº 40 de la Rúa Nova, ha experimentado notables cambios con su adaptación a nuevas funciones, se ha conseguido respetar la disposición y elementos característicos de su escalera principal.

Frente a la carencia de documentos —más especialmente en el caso de los palacios— que aporten datos sobre la construcción de un elemento tan concreto; existe un punto positivo y ese es que, en la mayor parte de los casos —aun cuando el resto del edificio haya podido sufrir modificaciones—, se mantiene la escalera en el lugar y disposición que le correspondió desde un primer momento.

El siglo XVIII fue generoso en la construcción de este tipo de edificios, con gran frecuencia promovidos por destacadas personalidades del mundo de la aristocracia que, en la mayoría de los casos, aspiraban a triunfar en el mundo de la política: José Antonio Somoza y Osorio, el marqués de Bendaña, José María Bermúdez Mandiá y Pardiñas de Villardefranco o Pedro Varela Fondevila podrían ser un buen ejemplo de ello. Todas estas personalidades acaban por definir la historia del pazo urbano en Compostela a lo largo del siglo XVIII, sentando las bases para la evolución que la escalera monumental, al amparo de esta tipología palaciega, experimentará. A los modelos sellados por Fernández Sarela, herederos de una tradición barroca local, en el que la escalera se presenta como un elemento preferente en el orden de la casa, centrando su organización —un rasgo que se seguirá respetando desde entonces—; se impondrán los modelos compuestos que encuentran en el pazo de los Bermúdez el reflejo de una realidad que trasciende las barreras no solo gallegas, sino también españolas. Es el modelo habitual en la construcción de los grandes palacios de príncipes y reyes europeos, y en Santiago, a la par que se estaban importando modelos foráneos como el presentado en el Seminario de Confesores, casa de Consistorios y Cárceles (pazo de Rajoy), que proyecta la herencia del denominado estilo Luis XV; en el palacio de los Bermúdez se desarrolla un esquema que tiene mucho que ver con un modelo fuertemente asentado en la tradición de escalera monumental regia. Como sucede con determinadas obras, lamentablemente los estudios parciales que se han realizado para esta casa, con una historia que comienza con su función primero como sede del Estudio Vello y posteriormente como Colegio de los Irlandeses, impiden conocer cuál fue la mano que actuó en el proyecto de la casa y su escalera, aunque ello no constituya un impedimento para sostener algunas hipótesis, gracias al vocabulario con que algunas de las partes, deterioradas, dañadas o modificadas por el paso del tiempo; y muy especialmente a través del que presentan sus escaleras, nos hablan. Esta casa marca el inicio a otra serie de promociones de nueva planta que ya serán un producto del siglo XIX y que se configurarán bajo unos postulados herederos de la tradición académica. Con todo, la escalera sigue respetando el esquema y disposición dentro del edificio. Varía el repertorio ornamental con el que se presentan, pues el filtro de la Academia, a través de la formación de una nueva generación de arquitectos se hace evidente. En este sentido cabe destacar el palacio del marqués de Camarasa (o de Amarante), en la calle Algalia de Abajo; y con posterioridad la readaptación que se ejecutó para acceder al Palacio Arzobispal, desde la fachada norte de la catedral. Dos obras en las que ya se perciben nuevos criterios estilísticos.

En muchos casos, para el estudio de la arquitectura civil de carácter privado —a la que resulta complicado acceder por falta de referencias— es imprescindible hacer un estudio del momento y el contexto en el que surge. Por ello se pueden centrar las miradas en aquellos conjuntos sobre los que están trabajando los arquitectos más destacados, relacionados en su mayor parte con los talleres artísticos de la catedral, el monasterio de San Martín Pinario, u otras actuaciones en edificios que

experimentaron importantes cambios a lo largo de la centuria de 1700, como fue el caso del Hospital Real o el convento de San Francisco. Conocer los arquitectos y las peculiaridades de su obra aportará algunas pistas al respecto. A veces los referentes para el estudio de las escaleras en el palacio se pueden localizar en otros conjuntos más o menos coetáneos, dispuestos en edificios de otro carácter, tales como colegios u hospitales.

Todo parece indicar que la escalera palaciega en Compostela experimenta diferentes maneras de comprenderla. En unos casos, simple y en otros, compuesta; en ocasiones portadora de una decoración idiosincrática, local, bien definida que con el tiempo se acaba por regularizar bajo conceptos regulados. En cualquier caso, nunca ha destacado por la decoración que rodea sus paredes o partes integrantes. Es portadora, en cualquier caso, de sobriedad y sutil gracia a través de elementos que le son propios. Pero sobre todo, es duradera en el tiempo. Ha resistido y se ha mantenido en muchos de los edificios que aún hoy se mantienen vivos en la ciudad, aun cuando ellos hayan experimentado cambios estructurales, derivados de actuaciones que pretendieron dar nuevos usos a viejas formas³⁰³.

Este tipo de actuaciones han sido habituales, especialmente desde las últimas décadas del siglo XIX, en el que algunas de estas casas se rehabilitaron y actualizaron para acondicionarlas del mejor modo a las necesidades de la nueva sociedad. Este sería el caso del edificio nº 16 de la Rúa Nova, actual edificio de Sargadelos, que a finales del siglo XVII había sido proyectado por Domingo de Andrade. Este es el caso de una obra integral (exceptuando su fachada) donde la escalera original se perdió. La casa nº 40 de la misma calle, también experimentó cambios en el siglo XX, con su adaptación primero como hotel, y actualmente reformada como viviendas particulares. En este caso lo que sucede es que ha podido conservar la escalera inicial, siendo esta, junto con la propia fachada, el recuerdo vivo de la obra inicial.

Nuevos usos, viejas formas. Las medidas de protección de los monumentos y edificios más representativos de un conjunto histórico han sido frecuentes desde las primeras décadas del siglo XX. Diversos acontecimientos históricos, especialmente aquellos por los cuales el patrimonio histórico-artístico se vio duramente castigado y dañado, tales como guerras, potenciaron este deseo de recuperar el pasado y conservarlo en el presente y para el futuro. Estos prolegómenos tienen sus antecedentes en una serie de actuaciones que se llevaron a cabo en varios países europeos, a lo largo del siglo XIX. Las diferentes Cartas europeas que se redactaron desde mediados del siglo XX persiguen mantener el pasado histórico, pudiendo convivir este con los nuevos tiempos y las funciones que los edificios pueden requerir. De esta manera, en las últimas décadas, en algunos

³⁰³ Un acercamiento a esta cuestión la hemos propuesto en CORTÉS LÓPEZ (2013c).

inmuebles emblemáticos del casco histórico de Santiago se ha buscado que ambos preceptos puedan coexistir en armonía³⁰⁴. Por lo general, estas actuaciones afectaron a algunas de las casas nobles de la ciudad, que se encontraban en un estado de deterioro llamativo. Es el caso de la casa del Cabildo, que cierra la plaza de Platerías en su costado sur y que recientemente se ha habilitado como parte de la sede del Museo de las Peregrinaciones. La escalera que centraba la composición se ha conseguido mantener. Lo mismo había sucedido años antes, con el pazo de Fondevila, de Fernández Sarela, adquirido por Caja Madrid, como parte de su Fundación, para la instalación de un Centro Cultural, hoy también cerrado. La escalera principal, característica del hacer de Fernández Sarela, ha mantenido su inicial configuración y también su uso. Esto son solo dos buenos ejemplos de rescate de patrimonio en riesgo de pérdida.

La realidad es que todavía queda mucho por hacer. Mantener edificios de estas características no es una cuestión fácil de resolver. El grado de protección que ellos tienen, en ocasiones, se convierte en su propio yugo. Los obstáculos que suelen presentarse en el proceso de incoación de un expediente para reforma de este tipo de inmuebles, en la mayor parte de las ocasiones, pertenecientes a particulares; los continuos gravámenes y exigencias municipales, acaban porque ante una necesidad inminente de reforma, esta se posponga y, en consecuencia, el edificio caiga en la más absoluta de las decadencias y acabe por devaluarse o incluso por perderse. El palacio de los Bermúdez, corre este riesgo. Su escalera es el reflejo de la gloria que tuvo en el pasado, pero también es la imagen de un conjunto dominado por las marcas del paso del tiempo y del agua.

Por tanto se debe valorar y reflexionar hasta qué punto las medidas de protección deben respetarse, pues en ocasiones es peor el remedio que la enfermedad. Cuidar el patrimonio, es necesario y es una responsabilidad que afecta a todos, pero ello no debe suponer la esclavitud de nadie. Por ello, si desde la Administración se exige, esta también es responsable y, por tanto, debe de contribuir a su cuidado, no solo imponiendo normas que se deben de acatar, sino facilitando los trámites y no complicándolos más de lo debido.

³⁰⁴ Para ello, en el año 1997 se redactó el *Plan Especial de Protección e Rehabilitación da Cidade Histórica de Santiago de Compostela*, que entre otras cosas recoge los inmuebles integrados dentro del conjunto histórico, los cataloga y describe las pautas que se deben de seguir en sus intervenciones, con el fin de conservar este patrimonio de la manera más adecuada y protegerlo de cualquier tipo de amenaza.

Una de las plazas más desconocidas de Santiago es la que centra el espacio presidido por una de las entradas del convento de San Paio de Antealtares³⁰⁵, aquella dispuesta para la entrada de carros y conocida también como la puerta de la Borriquita, por estar coronada con el famoso relieve que representa el pasaje bíblico, obra de Fernando de Casas y Novoa³⁰⁶. Se trata de un pequeño espacio que se focaliza desde la rúa del Preguntoiro, vía principal de acceso y articuladora de la ciudad histórica, que además unía la antigua plaza del Campo —hoy plaza de Cervantes—³⁰⁷ con la porta de Mazarelos y la porta da Mámoa, o lo que es lo mismo, el extremo norte de la ciudad con su costal sur. Por ello, constituía un enlace fundamental mediante la que se garantizaba la entrada de abastecimientos en la urbe³⁰⁸. La pequeña plaza que se abría en el extremo derecho de esta calle (si su acceso es desde la plaza del Campo) se cierra con una serie de edificaciones laterales que acaban por determinar las dimensiones y forma de esta plaza, que en los planos históricos no aparece referenciada pero que en la actualidad se conoce bajo el nombre de plaza de Feijóo. Puede resultar extraño que este espacio —apenas apreciable en planigrafía y que tal y como figura en los planos se asemeja más a un corredor que una plaza— no lleve el nombre del edificio más sobresaliente de ese espacio: el convento. Se trata de la plaza que, como señaló Bonet Correa, desde la segunda mitad del siglo XVIII se dedicó al Padre Feijóo³⁰⁹, aunque originariamente se conocía como plaza de Feyxo, como así se recoge en el plano de 1783 (Apéndice 3). Bajo este nombre se reconoce a uno de esos dos edificios laterales. Es el situado en el margen izquierdo de la plaza, popularmente conocido como pazo de la plaza de Feijóo.

Las referencias más antiguas sobre este espacio —como sucede con tantos otros edificios compostelanos— son las que se aportan de manera completa aunque imprecisa y no del todo correcta, en el plano de la ciudad conservado en el Archivo de Simancas (1595) (Apéndice 1). Una

³⁰⁵ Sobre la historia de este convento *vid.* LÓPEZ ALSINA (2013). Sobre su remodelación en el siglo XVI, en la que intervinieron varios artistas *vid.* ROSENDE VALDÉS (2000b), ROSENDE VALDÉS (2004, 190-232). En relación con la cuestión también se puede consultar BONET CORREA (1984, 295-301), TAÍN GUZMÁN (1998a, 162) y FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 906).

³⁰⁶ BONET CORREA (1984, 311) dice que en: “1749, Lucas Ferro Caaveiro, al ensanchar el cuarto dormitorio desde la Vicaría hasta la puerta de los Carros, parece ser que retocó esta portada, a la vez que hizo la fachada que da a la plazuela Feijóo”. Años después Folgar de la Calle apoya la atribución de Bonet Correa aunque “solo en cuanto a la terminación del lienzo del dormitorio (...) y la parte superior de la portada a partir de una altura difícil de precisar”. FOLGAR DE LA CALLE (1984-1985, 493-494). Sobre esta cuestión también se puede consultar a: GARCÍA COLOMBÁS (1980), MARTÍN GARCÍA (2000, 249-288) y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008, 168-174).

³⁰⁷ Sobre la plaza del Campo, también conocida como plaza del Pan *vid.* ROSENDE VALDÉS (2010, 33-58).

³⁰⁸ Esta calle enlaza en su extremo Norte con la Algalia de Arriba que finalizaba en la puerta de San Roque o de Santa Clara, a partir de la cual conecta con la calle de Santa Clara que lleva directamente a la carretera de A Coruña. Hacia el extremo sur se bifurca en dos direcciones. Por un lado la calle que pasando por enfrente al Edificio de la Universidad (o el antiguo colegio de los Jesuitas) desemboca en el arco de Mazarelos y de ahí a la carretera de Ourense; y por otro lado existe una variante que obliga a pasar por las calles de la Calderería y las Huérfanas, y que finaliza en porta da Mámoa. Al respecto *vid.* GONZÁLEZ Y LUACES (2009, 10).

³⁰⁹ Según la documentación, en el siglo XVII recibía el nombre de Feixo. BONET CORREA (1984, 408).

lectura del mismo llevará a comprender la evolución de este edificio. Resulta evidente que a finales del siglo XVI existía un viejo inmueble que a lo largo del tiempo experimentó modificaciones. De hecho, lo que se parece evidenciar es que con anterioridad al siglo XVII más que de un único inmueble se trataría de un conjunto de varias casas alineadas que configurarían un espacio menos abierto, de manera que más que de una plaza se debería de hablar de una calle³¹⁰. No obstante, todo parece indicar que el resultado actual —que es el producto de una intervención realizada a principios del siglo XVIII— poco haría variar el estado inmediatamente anterior de este espacio. Para su configuración —predecesora de lo que sucederá a lo largo de esa centuria en Compostela, en la que se crearon algunas de las plazas más importantes dentro de la trama de la urbe³¹¹ y que habitualmente aparecen vinculadas a la construcción de un nuevo palacio³¹²— se tuvieron en cuenta las edificaciones que acotaban el espacio, de manera que la embocadura desde la rúa del Preguntoiro se amplía, creando un espacio trapezoidal, tal y como ya se demuestra en cualquiera de los planos de ese mismo siglo.

En los inicios de la centuria es cuando se promueve la construcción del que podría ser considerado como primer pazo urbano o casa noble de la Edad Moderna compostelana que integra una escalera que se podría calificar como monumental. Si se afirma esto es porque con anterioridad a este momento no existen, o al menos no nos constan, edificios de este rango que todavía hoy conserven una escalera de estas características³¹³. Ciertamente se trata de un edificio que nada tiene que ver con aquellos otros destinados a un uso público, tales como colegios u hospitales, formando parte de la arquitectura civil de uso privado. La escalera en Compostela tiene su punto de partida en los modelos aplicados a este tipo de arquitectura pública —al igual que había sucedido en otras muchas ciudades europeas— especialmente a partir del siglo XV³¹⁴. De la misma manera que sucedió en aquellas urbes, los siglos XVII y XVIII serán fundamentales en la determinación del comportamiento y empleo de la escalera monumental en los palacios. Desgraciadamente la pérdida de gran parte de la arquitectura doméstica medieval compostelana impide conocer hasta qué punto

³¹⁰ Con todo, no se puede demostrar si realmente sería una plaza o una calle. En primer lugar porque este plano ordenado por el arzobispo San Clemente es más bien orientativo. En segundo lugar porque esta calle o plaza no aparece nombrada.

³¹¹ Algunas de las plazas más importantes de la ciudad son el resultado de intervenciones realizadas en siglos anteriores. Es el caso de la plaza de la Quintana. Al respecto *vid.* ROSENDE VALDÉS (2000b, 304). FERNÁNDEZ y GOY (2003, 547-558). ROSENDE VALDÉS (2004, 190-232).

³¹² VILA JATO (1993b, 53-55).

³¹³ Vamos a referirnos a escaleras aun existentes. Se podría hablar de escaleras en casas nobles compostelanas del siglo XVII, tales como la casa das Pomas (1689) en la Rúa Nova, obra de Diego de Romay, (AHUS. Fondo Universitario. Planos, nº 94) o la casa nº 16 (1685-1686) de la misma calle, hoy edificio sede de Sargadelos, obra de Domingo de Andrade (ACS. Mapas, planos y dibujos). Estos dos modelos de escalera, hoy desaparecidos probablemente en alguna de las intervenciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XIX, serán estudiados, a partir de los dibujos que se conservan, en capítulos sucesivos (cap. 4.6, p. 919).

³¹⁴ Recuérdese la importancia que tuvo el desarrollo de la escalera en núcleos como Toledo, Salamanca, Granada, y fuera de España, Milán, Florencia, Venecia o Bolonia.

la escalera monumental ha podido tener un grado de importancia más o menos relevante en el desarrollo de este elemento arquitectónico.

A pesar de que el resultado actual del conjunto es el producto de alguna contaminación derivada de las reformas que el edificio ha experimentado en el siglo XIX, la escalera —como se demostrará— mantiene sus características iniciales, lo que hace de ella un testimonio de vital interés en el repaso histórico del estudio de la escalera en Compostela. El desconocimiento de este edificio y su historia, probablemente, tengan mucho que ver con el poco interés que la historiografía ha demostrado tener en relación a él. La razón de este olvido podría guardar relación con la pobreza documental asociada al mismo, lo que obliga a mantenerse cautelosos en su estudio. Por suerte, en los últimos años se ha podido avanzar en el análisis de algunas cuestiones que afectan a este mismo inmueble en época decimonónica. Presentado este panorama, no resultará difícil llegar a la conclusión de que el estudio de la escalera dentro de este edificio resulta complicado de abordar³¹⁵.

Uno de los primeros acercamientos al estudio del pazo de la plaza de Feijóo lo realiza Bonet Correa. Sus aportaciones son importantes porque reconoce que esta casa “no ha sido nunca mencionada en los libros y guías de Santiago”³¹⁶, lo que confirma lo anteriormente expuesto. Por ello, su valentía consistió en atribuir la obra a Domingo de Andrade. Lo hizo en base a un documento conservado en el ACS en el que, en realidad, se hablaba de una intervención que afectaba a una serie de ventanas que se situaban muy próximas a las dependencias de las monjas. Con esta actuación se pretendía preservar la clausura del convento, que se veía amenazada por la inminencia del nuevo edificio³¹⁷. Sobre esta atribución se basa García Iglesias cuando, a propósito de esta casa producto del Barroco, señala que “cabe valorar su amplio zaguán así como la escalera que se encuentra al fondo de este. Resulta, como pazo urbano, un magnífico modelo de los años iniciales del siglo XVIII”³¹⁸. El hecho de que en 1707 figure, de manera aislada, como encargado de esta obra Domingo de Andrade, no fue suficiente prueba para demostrar que el conjunto haya sido un resultado producto de su mano. En ese año las obras estaban avanzadas, con lo que la fecha de inicio de las mismas todavía está por determinar, aunque con probabilidad se pueda establecer en torno a la primera década del siglo XVIII. Esta primera aproximación histórica al estudio de la obra es retomada y objeto de un segundo análisis por parte de Taín Guzmán³¹⁹. Las últimas aportaciones al estudio del edificio han sido publicadas recientemente por Rosende Valdés. En realidad este último

³¹⁵ Un pequeño estudio sobre esta escalera se puede ver en la comunicación presentada en el XVIII Congreso del CEHA, celebrado en Santiago de Compostela. CORTÉS LÓPEZ (2012c, vol. 1, 271-285)

³¹⁶ BONET CORREA (1984, 408).

³¹⁷ Este documento debe de ser el que recoge TAÍN GUZMÁN (1998b, 798-799).

³¹⁸ GARCÍA IGLESIAS (1990a, 50).

³¹⁹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 91). El documento al que se refieren Bonet y Taín se puede localizar en ACS. Libros rotulados “Varia”. Serie 1ª. Tomo III. IG 705 (1447-1787), fols. 50-51.

trabajo es fundamental para comprender los cambios que el edificio experimentó en la segunda mitad del siglo XIX, y que resultaron ser decisivos para la configuración de la nueva casa. En 1862, la propiedad estaba en manos de don Ramón María de la Maza y Quiroga³²⁰. Es en ese mismo año cuando presenta en el Ayuntamiento un nuevo proyecto de obra que consistía en demoler la antigua casa del siglo XVIII para construir una nueva conforme a los nuevos patrones del momento³²¹. Tras hacer la petición para Licencia de Obras, y después de ser sometida la propuesta al análisis de la Comisión de Obras Públicas, en el mes siguiente se le concede el permiso para iniciar los trabajos³²². Uno de los aspectos más interesantes de esta intervención —ya señalado por Rosende Valdés— es que aunque el proyecto se refiere a “la casa nº 6 de la Plazuela de Feijó”, en realidad bajo este epígrafe se alude a un conjunto de dos casas independientes, una de ellas la que orienta su fachada hacia dicha plaza; la segunda es la que se alinea en la calle del Preguntoiro y es sobre la que realmente se va a actuar. Esta situación es la que ha permitido mantener en pie la antigua casa promovida por José Antonio Somoza y Osorio³²³, regidor de Santiago en 1720 y miembro de la Casa Felpás en sexta generación. O al menos así lo hizo en las partes que resultan más inmediatas. Así lo recoge Rosende:

“la antigua propiedad englobaba un inmueble con acceso por el norte, es decir, por la plazuela de Feijóo, y su fachada no se derribó, de ahí que todavía hoy apreciamos el frente de una construcción ligada al código lingüístico del barroco dieciochesco, con sus propias divisas, balcones y marcos acodados en todos los huecos. (...). También el cuerpo que hoy se adosa a esta pared, con su amplio zaguán y escalera de piedra en su arranque, es de la misma época e independiente del resto”³²⁴.

Al amparo de estas nuevas noticias —documentadas a través de archivo— se demostraría que la escalera del pazo de la plaza de Feijóo mantendría sus características iniciales³²⁵. La importancia que tiene esta escalera no redundaría tanto en la forma que desarrolla o en los elementos con los que se configura, como en comprenderla como uno de los primeros intentos en la ciudad de Santiago por integrar una escalera monumental con cierto interés artístico en el pazo urbano, de lo que se deduce la importancia que va a tener la escalera en el pazo como elemento cargado de valor simbólico,

³²⁰ Don Ramón María de la Maza pertenece a la familia de la Casa la Maza, en tercera generación, que entroncó con los Sanjurjo Montenegro de la Casa de Felpás, cuyo origen está en Lugo. Información disponible en <http://www.xenealoxia.org/linaxes/lugo/832-sanjurjo-montenegro-felpas-santa-marina-outeiro-de-rei> [Consulta del 15 de septiembre de 2014].

³²¹ AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 554 (1858-1863), fols. 208-r a 211-r.

³²² ROSENDE VALDÉS (2013, 187).

³²³ CEBREIROS ÁLVAREZ (1999, 132). Según Bonet Correa y Taín Guzmán, el primer propietario de esta casa es el canónigo don Juan Antonio Somoza. De ser así, parece que se trataría de dos personas distintas aunque pertenecientes a una misma familia.

³²⁴ ROSENDE VALDÉS (2013, 188).

³²⁵ Esto no quiere decir que no haya sido sometida a intervenciones parciales, tales como rehabilitación de piezas o determinadas partes. Lo que interesa demostrar es como se trata de una escalera del siglo XVIII.

convirtiéndose en una especie de medidor del rango social que puede tener el propietario de la casa, en el marco de la ciudad. Ciertamente este no es el modelo de escalera por excelencia, pero sí que constituye un primer paso en una galería de ejemplos a través de los cuales se va a poder comprender la historia de este elemento arquitectónico en los palacios compostelanos. Además, en su desarrollo se observa algún detalle que tendrá una trascendencia importante en otras escaleras, siendo uno de los guiños que caracterizan a la escalera compostelana.

La casa preside todo un lateral que se inscribe en el ángulo de unión entre la calle de la Conga y la Vía Sacra, encuadrando con ello la puerta de los Carros (o Borriquita) del convento de las monjas benedictinas (Fig. 211). La fachada del nuevo edificio, obra de Leopoldo López, se proyecta hacia la calle del Preguntoiro de forma y manera que presenta dos caras distintas. El acceso al interior del edificio se hace desde la plaza a través de un amplio zaguán de entrada con dos vanos por los que se proyecta la luz. Esta parte se va a convertir en un elemento fundamental en la distribución de las diferentes dependencias del pazo y, en este caso concreto, se complementa con dos estancias laterales que se traducen al exterior por medio de una serie de ventanas. Este esquema se repetirá en otros importantes edificios de similares características y, en el fondo, no deja de ser una adaptación de las recomendaciones que se establecían en la tratadística, como también se había hecho en algunos colegios y conventos.

Detrás de este primer espacio, atravesando una puerta elevada sobre tres peldaños que se flanquea por dos ventanucos en consonancia con los del zaguán, está la caja de la escalera que, dado el espacio que tiene reservado, se dispone de una manera novedosa en Santiago. Tras pasar la puerta, en el frente, se dispone un bancal de piedra que discurre de forma paralela a la segunda rampa de la escalera, uniendo el machón de arranque con un espacio reservado para una estancia bajo el primero de los rellanos. Este sistema de bancal fue el mismo que pocos años antes había aplicado Fray Gabriel de Casas en la escalera del claustro Procesional de San Martín Pinario.

El emplazamiento en un espacio de poca profundidad y gran anchura obliga a diseñar una escalera simple, dispuesta en forma de escuadra, haciendo girar 90° a quien accede desde la puerta del vestíbulo para que, llegando a un primer descansillo, se suba un pequeño tramo que da acceso a otro descansillo donde se habilita un *parladoiro*³²⁶ dispuesto en forma de ángulo que da acceso a un patio trasero y que rompe la línea recta que forman las escaleras (Fig. 212). Tras de este descansillo —y de nuevo dando un giro de 90°— se accede por medio de una gran rampa protegida por un parapeto

³²⁶ El *parladoiro* es un elemento muy habitual en la arquitectura gallega. Es un sistema de asiento que suele estar en consonancia con las ventanas, valiéndose del grosor y profundidad que genera el paramento y donde se disponen uno o dos asientos. Recibe este nombre porque su función consistía en servir de lugar de recogida, para hablar o leer. Fue un elemento que se empleó en los claustros de los edificios conventuales. De hecho, ya había sido empleado en las escaleras del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, o en las de la Sacristía de su iglesia.

de remates ondulantes al primero de los amplios rellanos que, sin precedente, se dispone en forma de escuadra. Bajo esta primera rampa, además, se incluye una estancia accesoria que los manuales recomendaban hacer con un fin útil: emplearla como almacén para objetos, cumpliendo una finalidad puramente práctica³²⁷.

Sin duda, este tipo de escaleras será poco habitual en Santiago y, aunque responde a un esquema de escalera de rampas voladas alrededor de un hueco central, resulta inédita en tanto en cuanto los rellanos tienen un mayor protagonismo que los diferentes tramos en los que se articula la escalera. El desarrollo que continúa en los siguientes niveles es el mismo que el inicial, de manera que se unen un total de cuatro pisos por medio del empleo de dos tramos unidos por un descansillo en esquina donde se inserta el *parladoiro*. Este viejo elemento, más habitual en los espacios conventuales que en las casas señoriales, se inscribe en un lugar estrecho y poco iluminado, pues la proyección del propio edificio hacia la parte trasera lo deja sumido en una penumbra que dificulta resolver el problema de la iluminación de las mismas.

A pesar de que la escalera repite un mismo esquema desde sus inicios, cabría detenerse en una serie de elementos que resultan diferentes. Y es que si el primer tramo se encontraba protegido por un potente parapeto pétreo de remate lobulado que arranca de un pilar; a partir del primer rellano este se transforma en una balaustrada de madera con balaustres formados por una sucesión de cuatro óvalos que se comprimen con dos cubos en los extremos superior e inferior. Un esquema, desde luego, poco habitual en el siglo XVIII y que hace pensar que pueda tratarse del resultado de una intervención posterior³²⁸. Junto a esto cabe señalar un rasgo que no había tenido precedentes y que quedará acuñado como una referencia para escaleras posteriores. Tal y como marcaba la tratadística europea, la construcción de la buena escalera debía de aplicar los materiales más nobles, y de ahí que los primeros tramos de la escalera, es decir, aquellos que dirigían a la primera planta o piso noble, deberían de estar hechos en piedra para, seguidamente, dejar paso a una estructura en madera que conduciría a los pisos destinados a dormitorios y cocinas. Este sistema va a ser el habitual en todas aquellas casas que —sin tener los recursos económicos que le permitieron a algunas congregaciones religiosas abordar las más impresionantes obras arquitectónicas— pertenecen a importantes personas relacionadas con la nobleza o curia compostelana.

Una observación detallada permite comprobar cómo aquel muro con el que se inicia su recorrido tiene un paralelo en las escaleras de la sacristía de las monjas del vecino convento de San Paio de Antealtares, aunque de una forma mucho más discreta y sin la riqueza expresiva que le procura el

³²⁷ Un esquema similar es el que se plantea para la casa del Cabildo.

³²⁸ No disponemos de documentación que permita afirmar de manera rotunda esta cuestión. Probablemente en el siglo XIX se haya intervenido en determinadas partes de este conjunto, justo en el momento en el que don Ramón María de la Maza solicita licencia de obras para rehacer la casa.

remate lobulado de las construidas en el pazo de la plaza de Feijóo. No obstante, hasta se podría decir que la disposición resulta muy similar, aunque en este segundo caso el espacio está mucho mejor iluminado. Sin embargo, tampoco se debe de olvidar como en el colegio de Fonseca o en el Hospital Real, las escaleras del siglo XVI también desarrollan un sistema de parapeto sólido que poco tiene que ver con la estructura balaustrada que caracterizó las obras del siglo XVII. Con lo cual no deja de sorprender que a principios del siglo XVIII se retome este viejo esquema ya superado por el paso del tiempo.

La cuestión lumínica tiene una difícil solución en esta casa. Su orientación hacia el norte; la disposición de las escaleras en un espacio posterior al ocupado por el zaguán y separado de este mediante una pared; además del escaso espacio que se le concede a unas pequeñas ventanas que se limitan a comunicar con un hueco marginal del gran jardín trasero, hacen de esta una escalera donde el sistema de iluminación se complica en gran medida. La solución más adecuada, dada su ubicación en un espacio interior, habría sido disponer —como años antes había hecho Fray Tomás Alonso en la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario— una linterna que permitiría filtrar la luz al interior. Sin embargo, la integración de este elemento en las casas nobles —como se irá evidenciando— es un recurso poco empleado en la construcción de escaleras y, en general, no es una práctica habitual en Santiago.

En cuanto a la decoración, merece la pena destacar la voluta que se incrusta en el machón de arranque por su neto central (Fig. 213). Está adornada con motivos vegetales y sargas de frutas, recurso plástico habitual que abunda en la arquitectura del Barroco compostelano. Lo cierto es que el empleo de este repertorio —como ya se ha indicado en más de una ocasión— es un préstamo heredado de José de la Peña de Toro (Fig. 214), arquitecto salmantino que llegó a la ciudad gracias a la mediación de los monjes benedictinos en el año 1652³²⁹ en que las obras del gran monasterio y su iglesia se habían parado tras la marcha, en 1638, de Bartolomé Fernández Lechuga³³⁰. Es a mediados del siglo XVII cuando Peña de Toro no solo intervendrá como maestro de obras en este gran recinto conventual, sino que pronto será reclamado por el canónigo fabriquero Vega y Verdugo para participar en la reconfiguración del aspecto exterior de la basílica jacobea, en su extremo oriental³³¹. Peña de Toro ha sido una pieza fundamental en la introducción del repertorio iconográfico que, desde aquel momento, se repetirá una y otra vez en la arquitectura de los

³²⁹ Peña de Toro es nombrado maestro de obras del monasterio de San Martín Pinario, cargo que ocupa hasta 1662. En paralelo a esta labor trabajó en otras obras para la catedral, la Universidad, la iglesia de la Compañía de Jesús, así como en otras obras para iglesias parroquiales, como la de Santa María Salomé. Sus trabajos en el monasterio benedictino consistieron en reforzar la cúpula de la iglesia y rematar la fachada, así como intervenir sobre las obras del claustro de las Procesiones, una obra también iniciada por Fernández Lechuga. Asimismo trabajó en el diseño del refectorio para el mismo recinto. PÉREZ COSTANTI (1930, 423).

³³⁰ PÉREZ COSTANTI (1930, 191). GOY DIZ (1998b, 35).

³³¹ VICENTE LÓPEZ (2012, 389-419).

siguientes siglos. Sin embargo, esta decoración no solo se explica por esta razón. Existe otro motivo que tiene que ver con la introducción de las fuentes escritas y gráficas en las bibliotecas compostelanas. A pesar de que se desconoce si este fue poseedor de una librería, con gran seguridad Peña de Toro conoció la obra escrita y traducida al castellano por Francisco de Villalpando del *Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura* de Serlio³³² (Fig. 215). Como ya señaló Bonet Correa en su momento, la trascendencia de la obra del italiano —con sus varias traducciones al castellano— resulta del todo necesaria para comprender, por ejemplo, algunos de los detalles de la arquitectura de Diego de Romay³³³, arquitecto discípulo de Peña de Toro y compañero de Domingo de Andrade, con el que a menudo trabaja en sus obras y con quien parece que hacia 1684 está trabajando en la casa de las Pomas³³⁴ (Fig. 216). Diego de Romay procede de una familia de artistas y fue uno de los pocos maestros de obras del siglo XVII compostelanos del que, como ya demostró Fernández Gasalla, se conoce que tuvo una importante biblioteca que contenía uno de los ejemplares de la obra de Serlio³³⁵. No cabe duda que bien la debió de conocer, una vez que se observan las dos grandes pilastras que enmarcan la casa de las Pomas, donde se desarrolla un esquema de sarta de frutas que poco tiene que ver con las diseñadas por su maestro para las ventanas de la fachada de la iglesia de San Martín Pinario y, sin embargo, nadie negaría su semejanza con las que presenta Serlio en su portada para el *Cuarto Libro*, que sin duda constituyen la referencia base para otras tantas desarrolladas por Domingo de Andrade, Fray Tomás Alonso o Fray Gabriel de Casas en sus obras.

La relación existente en el triángulo Romay, Andrade y Fray Tomás Alonso es una cuestión que cada vez resuena con más fuerza, pero que todavía no se ha estudiado con el detenimiento que se merece³³⁶. En algunas ocasiones aparecen participando, de una u otra manera, en la construcción de alguna casa, como sucede en la de las Pomas, pero también en la de la Parra³³⁷. Algo similar es lo que sucedió con el pazo de la plaza de Feijóo. Pues bien, la voluta inicial con que se inicia el recorrido de la escalera no deja de ser el mismo motivo que Diego de Romay introdujo en la sillería del coro de San Martín Pinario (1673)³³⁸ (Fig. 217). Concretamente lo hizo en la doble voluta ornamental que flanquea cada uno de los dos lados de la escena central de la tabla de San Martín cortando su capa. En este caso se trata de cuatro piezas talladas en madera. Pero pronto la piedra se

³³² Al respecto, se remite al capítulo centrado en bibliotecas y librerías compostelanas en el que han sido estudiadas y analizadas las obras de literatura artística que se han manejado en conventos y casas particulares de los artistas más destacados (cap. 3.2., p. 295).

³³³ PÉREZ COSTANTI (1930, 485-486). GARCÍA IGLESIAS (1994, 577-592).

³³⁴ Sobre el estudio de esta casa: RÍOS MIRAMONTES (1977, 299-304) y FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1101).

³³⁵ FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 343).

³³⁶ Sobre la relación entre artistas en esos momentos *vid.* TAÍN GUZMÁN (1998a, 68-72).

³³⁷ BONET CORREA (1984, 407). TAÍN GUZMÁN (1998, 279).

³³⁸ Para el estudio de esta sillería *vid.* artículos de ROSENDE VALDÉS (1990), FERNÁNDEZ GASALLA (2013, 157-162) y LÓPEZ CALDERÓN (2014, 169-198).

hará dueña de este motivo decorativo y, de esta manera, Domingo de Andrade lo está aplicando en su remate para la torre del Reloj de la catedral (1680). Lo hace concretamente en el enmarque donde se insertan los relojes. Una observación minuciosa lleva a establecer cierto paralelismo entre esta serie de obras, creadas todas ellas por artistas que se mueven en un mismo círculo y, al parecer, que emplean un lenguaje compositivo y un repertorio decorativo muy similar.

Otro tema importante es la influencia que la obra de Serlio haya podido tener en lo relativo a la decoración arquitectónica española desde el siglo XVI, cuestión sobradamente conocida. La traducción al castellano de sus libros *Tercero* y *Cuarto* por Villalpando se edita por primera vez en casa de Juan de Ayala en 1552. La evidencia más grande del interés que suscitó esta obra fueron las sucesivas reediciones que se tuvieron que hacer en un espacio de tiempo corto³³⁹. Sebastiano Serlio fue el comodín al que recurrieron los grandes maestros de la arquitectura española y de ahí que en Galicia, desde bien pronto, hubiera sido introducido por artistas de la talla del pintor Juan Bautista Celma (1535-1608) en cuyo caso contó con el volumen que incluía los cinco primeros libros de la *Arquitectura* de Serlio³⁴⁰ y, por tanto, no se trataría de la traducción al castellano. Simón de Monasterio, arquitecto procedente de la Trasmiera, trabajó en Galicia a lo largo del primer tercio del siglo XVII, en torno al círculo lucense-orensano³⁴¹. Entre los libros que contenía su biblioteca se han localizado la traducción al castellano y también la francesa de los libros *Primero* y *Segundo*, de 1545³⁴². A lo largo del siglo XVII este interés se mantiene. Diego de Romay —como ya se especificó en el capítulo anterior dedicado a las bibliotecas— manejó este tratado de arquitectura, de la misma manera que debieron de hacer Domingo de Andrade y Fray Tomás Alonso. Lo que sucede es que en el caso de estos dos últimos artistas no se puede precisar hasta qué punto lo hicieron. Sobre Andrade, por extraño que pueda resultar, poco se ha profundizado en el análisis de su biblioteca quizás, como en algún momento ya sugirió Taín Guzmán, por una ausencia de documentos que permitan definir claramente este aspecto de la vida del arquitecto, por lo demás, ampliamente trabajada y estudiada³⁴³. El caso de Fray Tomás Alonso es diferente ya que se trata de un monje lego³⁴⁴, miembro de la comunidad benedictina, que va a ocupar la función de maestro de obras del conjunto y del que pocas referencias tenemos, a pesar de los avances que sobre su persona ha aportado Fernández Gasalla³⁴⁵. Es difícil determinar si tan siquiera manejó libros de estas características, como sí se sabe que hizo su sucesor en el cargo, Fray Gabriel de Casas, de quien todavía se conservan algunos importantes libros de arquitectura firmados por él. La dificultad

³³⁹ Son las de 1563 y 1573, ambas nuevamente reeditadas en casa de Juan de Ayala.

³⁴⁰ De este libro existen varias ediciones venecianas (1551, 1566, 1599), pero no podríamos precisar cuál de las tres pudo manejar Celma. GOY DIZ (1998a, 186).

³⁴¹ BONET CORREA (1984, 177-207).

³⁴² GOY DIZ (1998a, 184-185).

³⁴³ TAÍN GUZMÁN (1998, 41-45).

³⁴⁴ PITA GALÁN (2009, 537-559).

³⁴⁵ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1121).

estriba, entre otras cuestiones, en que, al menos hasta este momento, no se han localizado catálogos de la biblioteca de este monasterio anteriores al siglo XVIII. En cualquier caso, y como se verá más adelante, existen indicios en las obras atribuidas a Fray Tomás Alonso que permitirían, al menos, cuestionarse si las referencias serlianas no podrían estar detrás de algunas de ellas.

La introducción de esa voluta inicial supone el primer caso en la historia de la escalera compostelana en la que se integra este curioso elemento unido al pilar de arranque de la escalera. Y si se dice la “primera vez” es porque será un motivo repetido en otras importantes casas nobles de la ciudad. Aunque se habla de voluta —debido a la forma mixtilínea y lobulada que genera su composición y que la vincula directamente con una de las partes que determina el orden jónico, corintio y sus derivados— en realidad, en el caso de las escaleras actúa como una especie de ménsula sobre la que parece que recae el peso de esta construcción. Pues bien, si se toma como referencia el *Libro Tercero* de la *Arquitectura* de Serlio, en su fol. LVI-r se puede apreciar la semejanza que existe con la figura C, que representa una ménsula que desarrolla una forma muy similar a la presentada en la escalera; y no solo eso sino que lo combina el elemento vegetal, como si de un conjunto de acantos se tratara, dominado en su parte central por un astrágalo o perlario que no hace sino más que remitir a ese mundo clásico que Serlio ilustró a lo largo de toda su obra (Fig. 218).

La elegancia de este único elemento decorativo determina el carácter de una escalera sobria, donde apenas existe margen a la imaginación y que en líneas generales marcará un estilo de construcción que influirá en gran manera el modo de construir las escaleras en palacios compostelanos. Este pilar de arranque se remata con una columnilla toscana coronada por un refuerzo de hierro que afianza y contrarresta el muro, y que funciona como un elemento tectónico del resto de la estructura.

El tema de la voluta de arranque va a marcar el inicio de una serie de obras. Normalmente presenta las escaleras de los grandes pazos y casas señoriales de Santiago; aunque también de otros pazos gallegos como el de Sistallo, Castroverde y el de Sangro, todos ellos en la provincia de Lugo. Aunque en su plástica y discurso compositivo pueden evolucionar y variar, se puede decir también que serán una de las pocas concesiones ornamentales que se permita en la decoración de las escaleras monumentales de Santiago en las que, ante todo, domina la sobriedad.

A pesar de que las aportaciones de Taín Guzmán han puesto en jaque la atribución de la obra a Domingo de Andrade; con ello no se ha conseguido resolver la cuestión de la autoría de las trazas, lo que clarificaría, en gran medida, la cuestión de la introducción de la escalera monumental en el pazo compostelano. Por ello, existen razones para pensar que en su planteamiento pudo haber estado presente su mano. En primer lugar se trata de una casa noble en la que, como ya indicó Bonet Correa, se sabe que Andrade participó en una intervención que afectó al replanteamiento de una

serie de ventanas. En segundo lugar, por aquellos años Andrade, junto con Fray Gabriel de Casas, eran los grandes arquitectos de la ciudad³⁴⁶, por lo cual cabría pensar que la obra bien podía haber sido proyectada por alguno de ellos o por algún discípulo suyo. Se descarta la vinculación con Diego de Romay o de Fray Tomás Alonso porque, si se tiene en cuenta que es una obra de inicios del XVIII, en aquel tiempo ellos ya habrían muerto.

La escalera dentro de esta casa actúa nuevamente como un elemento de unión de varias plantas. En su configuración inicial probablemente estaría pensada en función de la articulación de las estancias que se distribuían a lo largo de los tres niveles que presenta la casa, proyectándose hasta un cuarto piso que actuaría como desván. Una característica fundamental de esta arquitectura —que es la que en esencia define la colocación de la escalera de una manera tan poco habitual— es la estrechez que plantea en su profundidad, y que no caerá en saco roto ya que nuevamente se verá aplicado en la casa del Cabildo cuando, planteándosele una situación similar a Clemente Fernández Sarela, este retoma el esquema aplicado décadas atrás en el pazo de la plaza de Feijóo. A pesar de la sencillez en su planteamiento y desarrollo, la concesión a un mínimo elemento decorativo, así como a la aplicación de materiales noble y las dimensiones que ocupa en relación al resto del edificio, evidencian que existió una necesidad por destacar esta construcción respecto a otros. En la actualidad, podemos tomar como referencia muchas otras obras tales como el pazo de Bendaña, el palacio de Fondevila o el pazo del marqués de Camarasa, las grandes obras de la arquitectura palaciega del siglo XVIII³⁴⁷. Sin embargo, hay que comprender que en los inicios del siglo XVIII estas casas nobles todavía no existían y, por tanto, pocos ejemplos como el aquí estudiado podían contribuir a engrandecer la visión de la ciudad. Poco faltará para que esto suceda y cuando así sea el proceso será muy rápido. Pero mientras tanto —y al margen de las grandes construcciones sostenidas por el clero regular, por el cabildo o por los reyes— se puede decir que la primera toma de contacto se debe a la promoción de don José Antonio Somoza y Osorio³⁴⁸.

³⁴⁶ Domingo de Andrade estaba trabajando en obras como el Pasadizo del Tesoro (1705), o la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes (1704-1710). Por su parte, Fray Gabriel de Casas planteaba las nuevas trazas por las que se regiría la construcción de la iglesia de San Paio de Antealtares (1700-1703) o el claustro de la catedral de Lugo (1705).

³⁴⁷ No incluimos el conocido como pazo de Rajoy porque aunque probablemente se trate de la construcción más importante de un edificio de nueva planta en el siglo XVIII en Compostela, no fue pensada como casa particular de un noble sino como Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles. Además fue financiada por la mitra. A pesar de que se replantea bajo el esquema de los palacios franceses de estilo Luis XV no desempeñará jamás la función de una casa privada.

³⁴⁸ Han existido otros palacios anteriores, como es el del Cardenal Mondragón, en la Rúa Nova y del que ya se tiene constancia en 1563 gracias al plano presentado por TAÍN GUZMÁN (1996, 145-157) en donde se refleja el claustro columnado que aún hoy se mantiene en el mismo lugar, a pesar de que este sufrió varios cambios al ser comprado por el marqués de la Santa Cruz, propietario del pazo de Rivadulla. Estoy convencida que uno de esos cambios es el que afectó a la construcción de las nuevas escaleras que se sitúan al amparo de ese claustro renacentista. Por esta razón no se puede hacer un estudio de la escalera inicial de esta obra, porque no se han localizado pistas, más allá del mencionado dibujo, que ilustren un mínimo fragmento de esta hipotética escalera.

El pazo de la plaza de Feijóo ha experimentado algunos cambios que dieron lugar a una nueva apariencia del edificio. Por suerte, todo parece evidenciar que en todas estas obras se quiso mantener la esencia original de la casa del siglo XVIII. Por ello no se intervino sobre una parte fundamental y representativa como es la fachada que facilita el acceso por la misma plazuela, donde todavía hoy se proyectan los dos grandes escudos que dominan la fachada y que dejan bien patente quienes fueron sus primeros fundadores. Si se ha querido conservar esta fachada por el poder simbólico que contiene, no deja de ser significativo que en el devenir del tiempo la escalera principal también se haya querido conservar. Es posible que algunos de sus elementos más efímeros, como es el caso de la barandilla, hayan sido modificados, pero la disposición sigue manteniendo su estado original. Resulta difícil de precisar qué cambios parciales pudo haber experimentado, de ser el caso, ya que no ha sido posible localizar documentación concreta sobre las obras ejecutadas en esta escalera. En la actualidad este espacio ha experimentado un cambio que ha llevado a dividirlo en varios pisos, habilitándose alguno de ellos como local comercial, mientras que en el primer piso se ha establecido la Escuela Berenguela, de música.

La escalera del pazo de la plaza de Feijóo, o de la familia de los Somoza Montenegro, constituye el punto de partida en la construcción de otras destinadas a espacios similares. Escalera de dimensiones correctas para el cruce de dos o tres personas, presenta la peculiaridad de adaptarse al espacio que le viene impuesto: una caja de poca profundidad y amplia anchura, lo que obliga a diseñar un tipo de escalera muy concreto, que tendrá respuesta similar en algún otro edificio monumental de la ciudad. A pesar de no ser un esquema habitual en la tradición hispana, no deja de ser interesante, pues es una respuesta ingeniosa a un problema espacial y, por ello, se podría decir que es el modelo pionero para un tipo poco frecuente, con el que se demuestra, una vez más, el ingenio y capacidad de los arquitectos tracistas que estaban trabajando en Compostela.



Fig. 211. Fachada del pazo de la plaza de Feijóo.



Fig. 212. Recorrido de la escalera.



Fig. 213. Voluta de arranque.



Fig. 214. Sartas de frutas. Peña de Toro.



Fig. 215. Modelo serliano de sarta de frutas. Fuente: Serlio (1552).



Fig. 216. Detalle ornamental. Casa de las Pomas.



Fig. 217. Sillería del coro de San Martín Pinario.

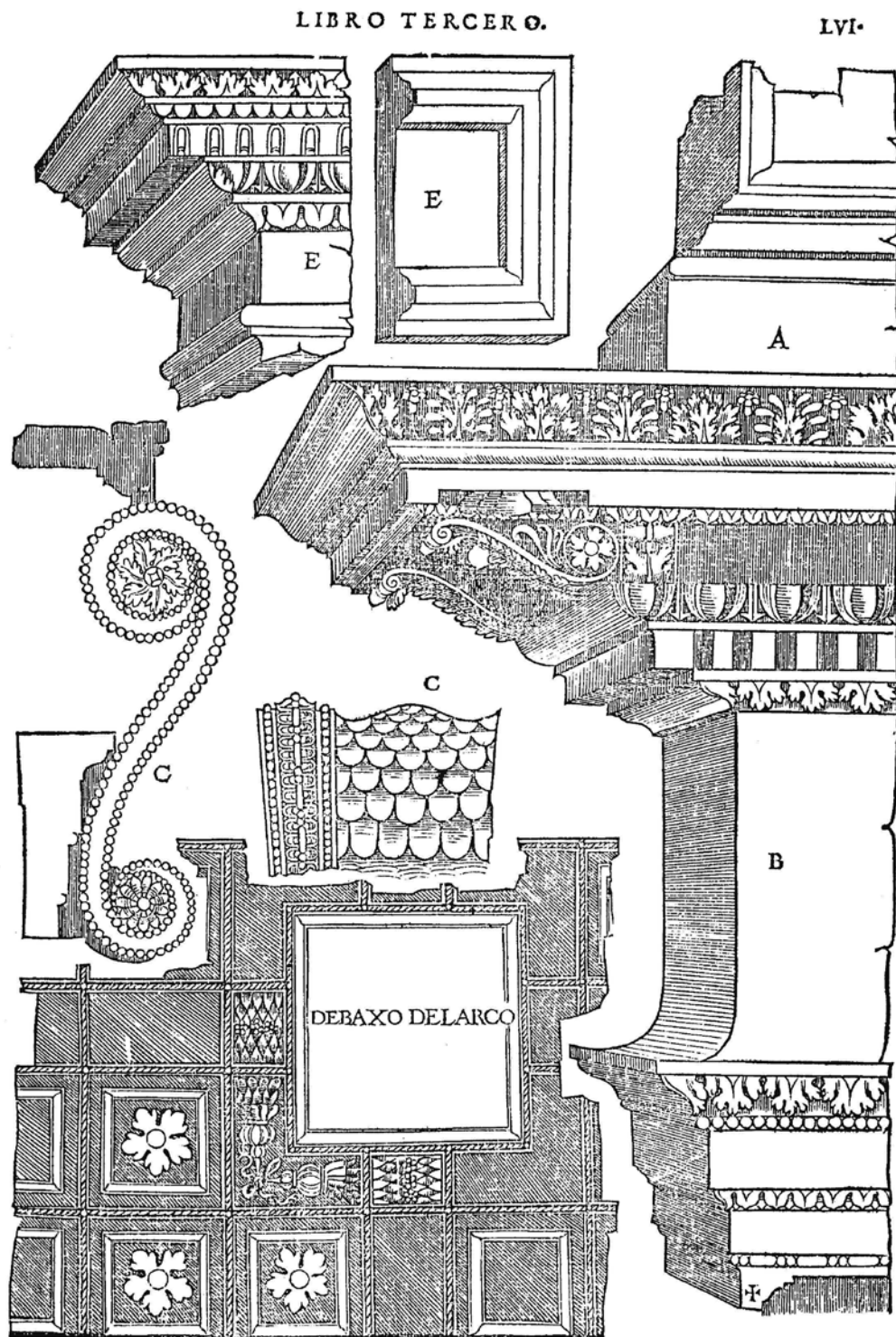


Fig. 218. Motivo decorativo. Fuente: Serlio (1552).

Pazo de Bendaña [Núm. 11] (Fig. 219).

“Ambas rúas gemelas de destinos, como Marta y María, una estática y ensoñadora, otra diligente y activa, nacen en la Plaza y Cantón del Toral, y en los ángulos de la gran fachada del Palacio de Bendaña que preside a la plaza como si ignorara la existencia de la casa que estrecha en cantón (...)”³⁴⁹.

A escasos cinco minutos a pie desde la plaza de Feijóo se encuentra este palacio situado en otra de las plazas más emblemáticas del entramado de la ciudad: la plaza del Toural. El dinamismo que se genera en ella queda recogido en las palabras de Otero Pedrayo: “por el Toral es necesario pasar muchas veces al día”³⁵⁰. Dentro del cercado de la ciudad vieja, aunque prácticamente rozando sus límites, esta plaza tiene la función de convertirse en el eje distribuidor del rueiro del casco antiguo de Santiago, en su acceso desde la Porta Faxeira. Esta entrada conecta la ciudad con la carretera en dirección a Pontevedra y Noia y, por lo tanto, se convierte en la carta de presentación de todos aquellos que llegan procedentes del suroeste de Galicia, esto es, de la zona costera. La entrada por la Porta Faxeira invita a dirigirse directamente a la plaza del Toural, nombre con el que ya aparece reconocido en 1796 cuando López Freire diseña el plano de la ciudad (Apéndice 4).

En este mismo plano —de valor incalculable para el análisis del discurso morfológico de la ciudad a finales del siglo XVIII— se aprecia cómo uno de los extremos que cierra la plaza está presidido por una gran edificación. Se sitúa esta en el extremo norte de ese pequeño espacio público que se perfila como si de un triángulo se tratara. El resultado es la proyección de tres salidas que dirigen a las calles principales. Por su extremo este se dirigen a la rúa Nova y rúa das Orfas y, de esta última, se conecta con el Preguntoiro atravesando la Calderería. En su extremo suroeste comunica con la salida de la ciudad ya mencionada. La tercera de las comunicaciones que establece es en dirección norte y lleva directamente a la plaza de las Platerías a través de la rúa do Vilar. En este sentido Otero Pedrayo decía: “articula las dos alas del paseo nocturno(...)”³⁵¹, recordando la vieja tradición de los habitantes y estudiantes de Compostela que todas las noches salían de paseo por las rúas. Todos estos accesos presentan una característica en común y es que tienen como única función conectar todo el entramado urbano y someterlo a un único destino: el acceso a la basílica compostelana. De esta manera, el pazo de Bendaña podría ser considerado como una fachada que precede al espacio apostólico. Por ello, su dominio se extiende al inicio de dos de las calles más destacadas: rúa do Vilar y rúa Nova (Fig. 220). Esta última era el lugar donde siglos atrás se habían construido las mejores casas, habitualmente propiedad de miembros del cabildo, pero donde en ocasiones también

³⁴⁹ OTERO PEDRAYO (1984, 378).

³⁵⁰ IDEM.

³⁵¹ IDEM.

residieron miembros de las familias más nobles³⁵². Fue también el lugar en el que se instaló el colegio de los Irlandeses. Es por tanto, un espacio destacado en el que todavía hoy pervive la esencia de esos grandes señores.

Sin embargo, nada que pueda superar la obra que en 1747 proyecta Clemente Fernández Sarela para este espacio. Este arquitecto, maestro de obras de la ciudad y de su Santa Iglesia —como así se reconoce en la documentación— procede de una familia de artistas³⁵³. Su padre, Francisco Antonio Fernández Sarela, aunque lamentablemente no gozó de la fama que logró su vástago³⁵⁴, mantuvo una posición activa en el círculo artístico del momento³⁵⁵. En primer lugar, porque si su hijo obtuvo el cargo de maestro de obras de la ciudad es probablemente porque su padre lo había conseguido años atrás. Es, por tanto, al amparo de su progenitor con quien Clemente comienza a introducirse en el campo de la arquitectura compostelana, participando en las obras del taller de la catedral, como también había sucedido con su padre en la década de 1710 en que participa junto con tantos otros aprendices como eran Juan de Portor³⁵⁶ en las obras de la capilla del Pilar, dirigidas a la muerte de Domingo de Andrade, por su sucesor Fernando de Casas³⁵⁷. La relación que su padre Francisco mantuvo con sus colegas de profesión, tales como Simón Rodríguez, Crespo Faxardo o Joseph das Seixas es un factor que debió de facilitar la introducción de Clemente Fernández Sarela en este círculo. Poco se sabe sobre su formación que, en esencia, no debió de ser muy diferente a la de su padre, con la salvedad de que este último no contó con un apoyo inicial³⁵⁸, como sí sucedió con Clemente. Para él estaba reservado un futuro grandioso, como así se acabó por demostrar. Aunque se dice que nunca llegó a ocupar el cargo de maestro de obras de la catedral (fue aparejador desde 1745), sus actuaciones no solo se limitaron a las obras relacionadas con el cabildo compostelano, sino que también trabajó como perito (igual que había hecho su padre) en el taller de la iglesia de San Francisco, en algunas actuaciones urbanas —como es el caso de la porta de San Francisco— y para algunas de las familias más importantes de la sociedad compostelana.

³⁵² OTERO PEDRAYO (1954, 376).

³⁵³ MURGUÍA (1884, 209). COUSELO (1933, 309-310). FOLGAR DE LA CALLE (1985, 39-40). TAÍN GUZMÁN (1998c, 177-194).

³⁵⁴ En el Catastro del marqués de la Ensenada recoge Francisco Fernandez Sarela. Maestro de obras y Arquitecturas, edad 62 años, casado y su Muger Posadera, tiene dos hixos el uno maior estudiante y una Hixia./ Como posadero..... 200/ Por la yndustria de su oficio a mas del jornal 1100. ARG. Intendencias. Catastro del marqués de la Ensenada. Personal Lego. 2539, fol. 89-v.

³⁵⁵ MURGUÍA (1884, 208-209). COUSELO BOUZAS (1933, 311). FOLGAR DE LA CALLE (1985, 17-19).

³⁵⁶ Sobre este compañero de Sarela se conserva un cuaderno manuscrito para cortes de la piedra en la BNE. Sobre su obra CARVAJAL ALCAIDE (2011, 211-220).

³⁵⁷ Esta primera formación como cantero fue determinante, como así se demuestra en el cuaderno de trazas de cantería que recientemente hallamos en el Archivo del convento de San Francisco de Santiago y sobre el que se ha realizado un estudio. CORTÉS LÓPEZ (2014a).

³⁵⁸ Los datos biográficos de Francisco Antonio Fernández Sarela son muy escasos.

Uno de los miembros de esas familias es don Andrés Vicente Piñeyro y Ulloa, tercer marqués de Bendaña³⁵⁹, promotor de la primera de las grandes obras palaciegas que Clemente Fernández Sarela ejecuta en la ciudad y que hará de él el gran arquitecto de los palacios de la primera mitad del siglo XVIII en Compostela. De hecho, este pazo urbano ha sido considerado como uno de los más importantes de la ciudad y su admiración suscitó comentarios como el de Chamoso Lamas cuando dice que se trata de la: “más bella mansión de Compostela”³⁶⁰.

No es de extrañar que cuando el marqués de Bendaña quiere aumentar las dimensiones de su propiedad acuda al, por entonces, arquitecto más destacado de la ciudad —al menos en lo que a la proyección de palacios se refiere—, para hacer una serie de prolongaciones que toman como punto de partida la casa propiedad del primer marqués, que se situaba en la rúa Nova³⁶¹. El nuevo proyecto daba respuesta a las peticiones del aristócrata, que consistían en aumentar la propiedad hacia el lado de la plaza del Toural que conectaba con la rúa do Vilar, de tal forma que el resultado de la obra no solo fuera un beneficio para el propio dueño; sino también —y esto es un concepto muy internacional— una manera de decorar la ciudad, de crear urbanismo, de engalanarla con las aportaciones y el lenguaje artístico del momento.

Entre 1747 y 1750 —y por tanto en paralelo a las cercanas obras de la casa del Deán— se comienza a construir esta casa. El estudio de Folgar de la Calle fue el que dio lugar a la primera publicación en la que se ahonda en el trabajo de esta saga familiar, que nunca antes había sido estudiada con el detenimiento merecido. Desde aquel momento —no siendo a modo de pequeñas reseñas³⁶² que siempre tienen en cuenta el citado trabajo— no se ha realizado otro tipo de análisis acerca de este edificio de tan destacada presencia³⁶³. Por ello, lo que se pretende es hacer un análisis de uno de los elementos que mayor importancia tiene en el desarrollo de un palacio y que es la escalera.

En varias ocasiones se ha mencionado la relación con el pazo rural de Sistallo³⁶⁴. Ello se debe a que en ambos casos se recurre a la construcción de una larga fachada, que en el caso compostelano se configura de una manera más cuidadosa y adecuada al contexto de la ciudad. La presentación del lienzo que cierra el extremo norte de la plaza se convierte en el protagonista de la plaza y desarrolla un repertorio muy similar a la plástica que, casi en paralelo, se estaba desarrollando en la casa del

³⁵⁹ Título otorgado por Carlos II en Real Despacho en 27 de octubre de 1692 A Pedro Piñeyro de Ulloa. En realidad sus apellidos eran Pineyro y de la Torre (1715-1782) y fue V marqués de Bendaña. Información disponible en: <http://www.xenealoxia.org/linaxes/galicia/1587-bendana-marqueses-de> [Consulta del 12 de noviembre de 2014].

³⁶⁰ CHAMOSO LAMAS (1961, 184).

³⁶¹ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 65).

³⁶² PEREIRO ALONSO (1996, 94-95).

³⁶³ Taín Guzmán ha abordado el estudio de dos de las grandes obras de este maestro: la casa del Deán y la casa del Cabildo, vinculadas ambas obras al taller de la catedral. Las referencias al pazo de Bendaña son menores y reducidas, en gran medida condicionadas por ser un edificio privado.

³⁶⁴ Sobre este *vid.* VILA JATO (1983, 303-314) y FOLGAR DE LA CALLE (1985, 77-84).

Deán. Al tratarse de dos obras prácticamente coetáneas y relacionadas con un mismo autor se entienden los paralelismos decorativos que se aprecian entre ambas portadas.

Sucede algo similar con la distribución del espacio que corresponde al zaguán, vestíbulo y escalera. En ambos palacios coincide la manera en que se articulan estas partes y, a pesar de que las grandes dimensiones de la fachada del Toural —así como la situación en un lugar más luminoso, en una plaza y orientado al sur—, se puede decir que, en esencia, responden a esquemas ideados por un mismo autor. Respecto a lo visto en el pazo de la plaza de Feijóo se entiende que el zaguán de entrada gana en dimensión, se amplía, aunque repite la disposición de tres puertas, dos laterales que unen con estancias anexas; y una central que marca el límite respecto al espacio destinado a las escaleras. En esta puerta frontal los elementos decorativos se reducen a una especie de ménsulas sostenidas una vez más sobre unos cilindros que soportan el artesonado superior. A diferencia de lo que sucede en la casa del Deán, ahora ya no se produce una réplica interior de lo que se proyectaba en la fachada exterior. Se sigue manteniendo la idea de emplear una puerta intermedia que da paso a una escalera que va a ser la encargada de dirigir el acceso al resto de dependencias del edificio.

De este modo, situada en el punto central —igual que sucede en el pazo de la plaza de Feijóo y en la casa del Deán— esta escalera recurre a un esquema simple, de caracol con tramos rectos que se articulan en torno a un hueco central libre (Fig. 221). Nuevamente parece que el espacio que se le concede —la caja— condiciona la proyección de una escalera de tramos paralelos que sería la más apropiada para una casa de estas características. De este modo, la escalera habitual en el contexto del palacio compostelano —al igual que había sucedido en las dependencias de los edificios religiosos y públicos del siglo XVII— va a ser la de caracol rectangular con tramos rectos y, en consecuencia, responde más bien al concepto de escalera diseñada para un edificio de planta claustral, y no de pabellones. Probablemente, esta solución esté condicionada por una cuestión de espacio. Hay que recordar que por estas fechas se estaban desarrollando escaleras de planteamientos complejos como las del palacio de Wurzburg, entre tantas otras que son el símbolo más evidente de las riquezas de los nobles y príncipes europeos.

Podría decirse que existen diferencias notables si se contrastan las dos obras de Sarela. Y es que (como se podrá comprobar en el siguiente capítulo) si en la escalera de la casa del Deán el efecto general que le otorgaban sus partes, hasta cierto punto daba como resultado un aspecto delicado y grácil, producto no solo de las diferentes partes que la componen, sino del resultado común de combinarlas; en el presente caso va a suceder lo contrario, pues la rotundidad de esta escalera, pese a su desarrollo simple, se convierte en la mejor muestra de un palacio digno del marqués de Bendaña.

El acceso, una vez más, se hace a partir de un rellano de entrada enlosado que tiene acceso directo al primero de los tramos que unen los tres pisos de los que consta el pazo³⁶⁵. Este primer tramo no hace uso del recurso de acogida presente en la escalera de la casa del Deán, por el cual se abre el primer tramo en forma de abanico lo que, en consecuencia, provoca un ensanchamiento de los primeros escalones del que aquí se carece, potenciando el efecto severo del conjunto.

Fiel a su sistema constructivo, los primeros tramos se realizan en cantería y se sostienen en suelo por medio de un parapeto pétreo que soporta el resto de la obra en madera. Esta segunda parte en carpintería repite la disposición y aderezos de los tramos iniciales; y las dimensiones de los peldaños eran las más convenientes a unas escaleras de corte noble, de manera que su paso fuera lo más cómodo posible a quien accediera por ellas. Además, las normas de seguridad en la escalera recomendaban la presencia de unos descansos de meseta quebrada que afianzaban visualmente la solidez del conjunto. Las mesas, de una amplitud considerable, darían acceso en la planta noble a tres puertas —hoy ligeramente alteradas— siguiendo el esquema francés por el cual la puerta central se abría a una sala de recepciones que comunica con otras estancias laterales con las cuales se puede conectar desde el propio rellano. No sucede así en el segundo piso, donde solo hay dos puertas, prescindiendo de la central a juzgar por el zócalo pétreo continuo que no rompe su discurso en ningún momento³⁶⁶.

El desarrollo de estos tramos requiere un amplio cañón en torno al que giran las escaleras que se sostienen en una zanca pétrea que rodea el conjunto a lo largo de la pared y que se afianza en el espacio interno por medio de una potente balaustrada, que nada tiene que ver con la que presentaba este mismo elemento en la casa del Deán. La rotundidad queda manifiesta en los balaustres, que ya no son de doble panza sino que recuerdan a los modelos clasicistas que se utilizaron en algunos de los más destacados monumentos compostelanos. La rotundidad de estos soportes se fomenta con el abultamiento de la panza central que tiene como base un prisma en cuyas caras laterales se introducen una serie de recuadros acordes con el tradicional lenguaje barroco del siglo XVIII. El cierre superior de estas balaustradas se hace por medio de un gran y ancho pasamano, quedando interrumpido por los potentes machones que marcan cada una de las diferentes partes de la escalera. Dice Folgar de la Calle sobre los balaustres que presentan un cierto paralelismo con los modelos del

³⁶⁵ Existe una cuanta planta, que se correspondería con los áticos, pero cuyo acceso se realiza por una escalera secundaria, que queda separada de la principal en la planta segunda, por medio de una puerta que da acceso a un pabellón paralelo, donde además en la actualidad se ha introducido el ascensor.

³⁶⁶ A pesar de las diferentes reformas que ha sufrido el inmueble pienso que esta puerta no debió de haber existido en ningún momento ya que al tratarse del piso destinado a la parte más privada de la casa, donde estarían las habitaciones y estancias de servicio, no se necesitaba hacer de este un espacio tan público.

pazo de Sistallo, partiendo a su vez de los modelos que Simón Rodríguez practicó en las escaleras de la plaza Platerías³⁶⁷.

De mayor interés resulta el desarrollo de los machones, de gran robustez y consistencia. Parten de una base o plinto cuadrado sobre el que se dispone un fuste cajeado que va a ser susceptible de ser decorado. Se finaliza con una especie de cornisa que crea un juego de planos, dando un carácter dinámico y de profundidad. Tal como se ha dicho, merecen ser mencionados los netos de los fustes que, al igual que había sucedido en otras importantes escaleras de finales del XVII, siguiendo los modelos de pilastras que conformaban las puertas de acceso a determinados edificios de cierta relevancia, reciben decoración. Para ello se recurre a un repertorio iconográfico que ya nada tiene que ver con la de otras escaleras realizadas en el siglo XVII, como es el caso de la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario. Ahora desaparece todo atisbo de figuración para dar paso a una serie de elementos que desarrollan un lenguaje más sintético y que, con gran probabilidad, parte de unos modelos atribuidos a Simón Rodríguez. Se trata de un recorte ovalado que se enmarca en una especie de placa rematada en cada uno de sus ángulos con unos roleos. Además, un rasgo habitual en la decoración de la época era insertar una moldura en forma de gota que pende del imoscapo o que nace del sumoscapo. Recurso habitual en otras casas proyectadas por Sarela y otros arquitectos contemporáneos a su hacer —el caso de Lucas Ferro Caaveiro— que estarían trabajando en paralelo a la construcción del pazo de Bendaña; así como en otras ya hechas como la casa número 16 de la calle de las Huertas, obra de su padre. Con gran seguridad se puede afirmar que estos modelos decorativos tenían su punto de partida en las creaciones de Simón Rodríguez, con el cual en Santiago se entendió otra manera de expresar el Barroco. Se desconoce hasta qué punto Simón Rodríguez conoció la obra de los arquitectos nórdicos, pero Folgar de la Calle indica que de alguna manera debió conocer la obra de esos tratadistas: “seguidores de Vignola y Serlio, como Wendel Dietterlim, Jean Vredeman de Vries...”³⁶⁸.

Además, tal como señala Folgar de la Calle, a partir del tercer tramo ya hecho en madera, cuelgan en las esquinas del hueco una serie de soportes en madera que reciben la decoración de placas a base de cilindros y gotas. En realidad, no deja de ser una proyección del pilar que parece colgar del techo y anuncia el soporte superior que sostiene. Añade Folgar que: “cuyas formas nos acercan a las que coronan las pilastras de la capilla mayor de la iglesia de San Nicolás de A Coruña”³⁶⁹.

Este recurso resulta novedoso y, de hecho, la casa del Deán —obra realizada en la misma época— se aplica otro sistema constructivo que consistió en la aplicación de unas columnillas de carga situadas

³⁶⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 74-75).

³⁶⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 24).

³⁶⁹ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 75).

estratégicamente, y cuya función consistía en servir de ayuda a soportar el peso de la escalera. En el pazo de Bendaña se aplica otro sistema técnico y, a pesar de la rotundidad del conjunto, aquellos espacios donde antes se colocaban dichos soportes ahora se convierten en el marco en el que se inserta la rica decoración compostelana.

Como venía siendo habitual, la balaustrada cierra en tercero de los rellanos —aquel que se corresponde con el segundo piso— y se convierte en una especie de mirador que permite ver quién accede por las mismas. El discurso de la barandilla sigue respetando los principios de la arquitectura oblicua por la cual los balaustres adquieren un desarrollo diagonal en aquellas partes que se corresponden con la rampa. Dice Folgar de la Calle que los bustos que decoraron durante mucho tiempo —aunque hoy no se conservan en su sitio— las grandes repisas de remate de los machones, podrían haber sido un producto del siglo XIX³⁷⁰. La respuesta común a este tipo de elementos decorativos —según la tradición local del siglo XVIII, a juzgar por otras obras coetáneas— habría sido que se proyectara una especie de pináculos, acróteros o simplemente que se prescindiera de cualquier tipo de ornamento. Resulta extraño pensar en esa segunda opción; pero tampoco resulta fácil creer que hayan desaparecido todas las piezas que debían coronar estos machones. Cabe pensar que en el proyecto de obra figurara el diseño de estas escaleras y, a partir de él, se pudiera dar respuesta a este enigma. Sin embargo, la falta de documentos sobre la construcción de este palacio hace imposible entender su proyección inicial.

El amplio espacio también provoca la apertura de grandes vanos, que repiten un esquema habitual y típico, de manera que las ventanas siempre se van a situar en el panel frontal en consonancia con los descansillos (Fig. 222). De este modo, en el primer nivel se han dispuesto dos amplios ventanales cubiertos con unas cristalerías que guardan un orden lógico con los dos superiores que siguen ese mismo criterio. Estos ventanales manifiestan el grosor del muro en el que se inscriben, pues una vez más se hace uso de la ventana abocinada. Por otro lado, se puede establecer una diferencia entre ambos niveles, ya que si las ventanas del piso inferior apenas cumplen su función —esto es la de aportar luz al interior— con las superiores se subsana este inconveniente; de forma y manera que, dispuestas en un nivel superior al del discurso de la escalera, iluminan muy bien toda la parte superior. De este modo el espacio intermedio se iluminaría con la luz que irradia de la parte superior; y por la que procede directamente de la calle que se filtra hacia el zaguán y de este a las escaleras. Esto delata que en el primer piso hay una estancia oscura que no facilita la filtración de luz, mientras que el segundo piso ya queda liberado y permite la filtración de la misma hacia un

³⁷⁰ IDEM. No sabemos cuál es su paradero. De la misma manera que sucedió con los remates de la escalera de la iglesia de San Martín Pinario.

interior que, como venía siendo habitual, renuncia a la típica iluminación cenital que se recomendaba para este tipo de espacios.

Un aspecto de gran interés se observa cuando se contrasta el motivo decorativo de los netos de las pilastras con los escudos que centran las vidrieras. En ambos casos se emplea el mismo elemento: una especie de flor que, al estar inserta en un escudo, llevaría a una vinculación con el linaje de la familia, de forma y manera que la decoración de los netos cabría estudiarla conforme a esta idea. Las ventanas del pazo revelan la realidad de una casa señorial, pensada para que la habite una familia perteneciente a la nobleza, y de ahí que en su conjunto domine un componente de carácter, hasta cierto punto, más regio que el que resulta en otras casas cuyo promotor ha sido un miembro de la Iglesia, como es el caso de la casa del Deán.

Otra cuestión que no se debe de olvidar es que esta casa fue reformada parcialmente en torno a 1878³⁷¹. Desde entonces se llevaron a cabo varias campañas de reacondicionamiento que probablemente modificaron su aspecto inicial. En la fachada se abrieron las ventanas que se transformaron en puertas de acceso a las tiendas. Por su parte, la planta se debió de ajustar a la nueva función del edificio. En la década de 1980 pasó a manos del Ministerio de Hacienda y fue sede del Círculo Mercantil. Una década más tarde pasa a ser propiedad del Ayuntamiento y allí se va a establecer la Fundación Eugenio Granell, función que sigue manteniendo en la actualidad.

Por otro lado, las continuas reformas y acondicionamientos que sufrió, conllevaron una mejor conservación de la casa que, a diferencia de lo que sucedió con otros palacios, fue mejor tratada por el tiempo. Las paredes se mantienen encaladas, con sus correspondientes marcos en piedra; aunque se desconoce si en un determinado momento pudieron haber desarrollado algún tipo de repertorio iconográfico que animara el discurso de la escalera. Un dato constatable es que la tradición local apenas se valió del complemento escultórico y mucho menos pictórico como recurso válido en la creación de escalera. Así se evidenciará a través de una larga lista de ejemplos, aunque la excepción que confirma la regla siempre está presente.

Además, estas reformas impiden reconocer a primera vista las modificaciones que se pudieran haber hecho en determinadas épocas. Resulta extraño que —si bien es cierto que la parte baja de las escaleras en la actualidad conserva una puerta de acceso a un espacio que Folgar de la Calle cree que sirvió de cochera—³⁷² bajo la caja de las escaleras no se hubiera dispuesto una puerta de acceso a un almacén, como venía siendo habitual en las escaleras de este tipo.

³⁷¹ PEREIRO ALONSO (1996, 94-95).

³⁷² FOLGAR DE LA CALLE (1985, 75).

La escalera principal del pazo de Bendaña ha conseguido permanecer viva desde su construcción. Para ello ha sido necesario que asumiera los nuevos usos³⁷³ a los que el edificio se había adaptado a lo largo del tiempo. En sus primeros momentos debió de ser un elemento activo en el discurrir de la vida en el palacio. Por desgracia no tenemos noticias de los posibles actos o ceremonias que hayan podido tener lugar en su interior. Ello podría dar cuenta y aproximarnos más a la realidad. No obstante, su función siempre tuvo una validez notoria, pues bien debió de ser empleada por los socios del Círculo Mercantil. No en vano, para esta sociedad se escogió uno de los edificios más importantes de Compostela. En la actualidad, aunque la función de la escalera comparte protagonismo con la integración de un ascensor, su papel representativo sigue siendo evidente ya que preside la entrada al palacio, presentándolo a quien a él accede y, por tanto, sigue actuando como elemento mediador entre el espacio público y las estancias privadas; de la misma manera que continúa siendo un fiel reflejo de la grandeza de la que gozó en el pasado.

³⁷³ Sobre esta cuestión *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2013c, 1047-1061).

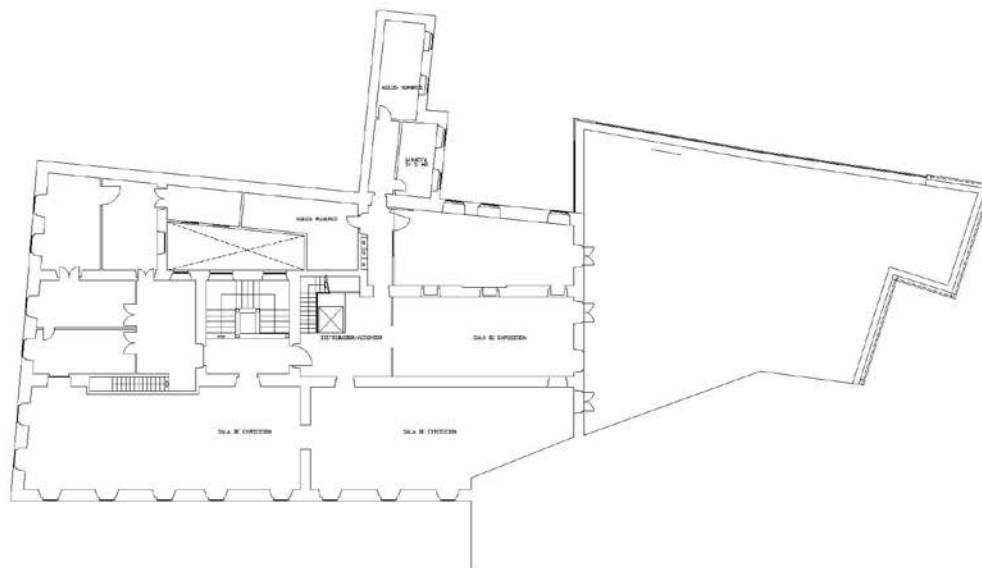


Fig. 219. Plano del Pazo de Bendaña y situación de la escalera. Consorcio de Santiago.



Fig. 220. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.



Fig. 221. Recorrido de la escalera.



Fig. 222. Sistema de iluminación.

Emplazada en un punto estratégico, el que conecta otra de las más importantes plazas de la ciudad —la de Platerías— con la embocadura de la rúa do Vilar, se sitúa esta casa-palacio que ocupa la parcela número 1 de dicha rúa y que, como su propio nombre indica, se concibe como alojamiento oficial del principal responsable de la catedral, el Deán y extraordinariamente como alojamiento de obispos visitantes. La grandeza de sus dimensiones no es más que el espejo donde se mira su arquitectura. El repertorio decorativo que desarrolla en el exterior y que se traduce en su interior determina un estilo muy peculiar y presenta una serie de cambios en lo que respecta a la arquitectura palaciega. Todo ello supuso la continuación de un proceso ya iniciado en la fachada del pazo de Bendaña y que llegó a su culmen en la casa del Cabildo, situada frente a ella e iniciada tan solo unos pocos años después, aunque los suficientes como para evidenciar un cambio en la plástica arquitectónica compostelana, dato sobradamente remarcado por la historiografía gallega. Pese a la importancia de este edificio, pronto surgirán los problemas que llevarán a revisiones constantes de algunas partes del mismo y, en consecuencia, a varias intervenciones que, en cierto sentido, afectaron al conjunto de la escalera principal.

Los estudios que se han realizado sobre este edificio y su entorno artístico son escasos, eso sí, exhaustivos y lo suficientemente completos como para afianzar su historia. Al igual que sucedió con otras obras del arquitecto, Folgar de la Calle se detiene en un análisis del desarrollo del edificio, aportando la primera serie de datos documentados sobre esta obra y su autor. Tendrán que pasar casi dos décadas para que surja un nuevo trabajo, que en este caso no se detendrá tanto en la figura del arquitecto como del edificio en sí, aportando otro tipo de datos como son sus fases constructivas, el análisis detallado de cada una de sus estancias, con sus pinturas y elementos, las distintas reformas y rehabilitaciones; enriqueciéndolo con la aportación de documentos gráficos tales como planos y nuevas fotografías que ilustran algunos de los espacios menos conocidos de este edificio. Al margen de esto, no existen más que pequeñas referencias que se dedican a resaltarlo como modelo de palacio compostelano del siglo XVIII. Lo que se pretende ahora es estudiar el comportamiento de uno de sus elementos fundamentales, la escalera, con el fin de analizarla y comprender cuáles son sus rasgos más destacados, cómo se comporta respecto a otras escaleras anteriores o coetáneas y en qué medida contribuye a formar parte de este discurso del desarrollo de la escalera monumental en Compostela.

³⁷⁴ Agradezco la colaboración del Ilmo. Señor. José María Díaz Fernández, que cuando comenzamos este trabajo de investigación era Deán de la catedral de Santiago, quien por mediación de don José Blanco Fandiño, me facilitó la labor de fotografía de las escaleras de dicha casa.

Al amparo de la arquitectura del siglo XVIII se van a configurar fundamentalmente dos corrientes que tendrán una gran proyección en el siglo XVIII. La primera es la que experimenta con los motivos florales y vegetales, viendo en ella un medio de expresión que es propio a la tradición compostelana, ya desde la primera mitad del siglo XVII con la introducción del vocabulario barroco de la mano de Peña de Toro. Se trata de la tendencia figurativa que a lo largo del siglo XVIII tendrá a su más destacado representante en la persona de Fernando de Casas y Novoa, maestro de obras de la catedral que también estará presente en las actuaciones que intervinieron sobre numerosos y destacados edificios de Santiago en aquel momento. Esto sucederá hasta el año 1749 en que fallece dejando inacabadas algunas obras, como la de la puerta de los Carros (o de la escena de la Borriquita) del convento de San Paio de Antealtares, que se encargó de rematar Lucas Ferro Caaveiro³⁷⁵.

Pero la realidad artística compostelana de este siglo es el resultado de la colaboración de otros muchos e importantes arquitectos que dieron un paso más y proyectaron una nueva forma de entender y presentar la arquitectura, llevando todo ello a un enriquecimiento del barroco compostelano que solo se puede entender en su totalidad, una vez que finaliza el mencionado siglo. De este modo, no se puede obviar un referente clave: la figura de Simón Rodríguez y la escuela que se creó a su alrededor³⁷⁶. La influencia de su estilo no solo se va a apreciar en sus obras; sino que en la segunda mitad del siglo XVIII tiene el mejor de sus discípulos en Clemente Fernández Sarela, prestigioso e influyente arquitecto compostelano sin el que no se entendería la evolución del pazo en Santiago —iniciada por Domingo de Andrade— a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Y es que, tal y como dice Folgar de la Calle: “en el siglo XVIII la arquitectura civil santiaguesa adquiere pujanza hasta el punto que obras como la casa del Deán o la casa del Cabildo se convierten en paradigma de los gustos imperantes”³⁷⁷. Esto solo se entiende al amparo de una época adecuada y que favoreciera la construcción de las grandes casas compostelanas. La importancia económica que Santiago podía tener se debía, en gran medida, a la importancia de la catedral cuyas obras contaban con el respaldo económico de la Corona de Castilla³⁷⁸. Al amparo de la labor de sus obras —por aquel entonces dirigidas por Fernando de Casas— se forma Clemente Fernández Sarela que: “tuvo como mecenas al canónigo D. Diego de Ulloa”³⁷⁹. Por otro lado no se puede obviar que Clemente

³⁷⁵ Un caso similar fue el que sucedió cuando murió Domingo de Andrade, en 1712. Por aquel entonces las obras de la Sacristía Nueva (posterior capilla del Pilar) de la catedral habían sido iniciadas en base a las trazas de Domingo de Andrade. El resultado final en consecuencia de la dirección de Fernando de Casas, quien a la muerte de Andrade asumió el rango de maestro de obras de la catedral compostelana. Esta casuística se repite en el caso del propio Casas y Novoa ya que a su muerte es Lucas Ferro Caaveiro quien primero será nombrado aparejador de la basílica compostelana (1749) y con posterioridad maestro de obras de la misma (1756).

³⁷⁶ Para el estudio de su biografía y trayectoria artística *vid.* FOLGAR DE LA CALLE (1989).

³⁷⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 11).

³⁷⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 10).

³⁷⁹ IDEM.

provenía de una saga de arquitectos y constructores. Su padre, Francisco Fernández Sarela, tal y como dice Folgar de la Calle, pertenece: “a esa destacada generación de arquitectos barrocos formada por Alberto Churriguera, Pedro de Ribera o los gallegos Fernando de Casas y Simón Rodríguez”³⁸⁰. Y continúa diciendo que: “Clemente entronca ya con la generación rococó, ejemplificada en la figura de Narciso Tomé o en nuestro Lucas Caaveiro”³⁸¹.

Pues bien, el papel que va a tener don Diego de Ulloa en la labor arquitectónica de Clemente Sarela se evidencia cuando en el año 1747 le encomienda la realización de los planos para una casa propiedad del cabildo compostelano. Tal y como reconoce Taín Guzmán, a diferencia de lo que sucede con gran parte de las casas señoriales en Santiago: “se puede afirmar que es la arquitectura doméstica mejor documentada”³⁸². En efecto, esto ha permitido hacer una historia muy completa desde las primeras propuestas hacia el año 1734, que no tendrán respuesta hasta que definitivamente en 1747, bajo el proyecto de Clemente Sarela, se comiencen unas obras que, aunque finalizadas en 1753, serán objeto de reformas constantes.

Aunque el edificio: “estaba en la mente el cabildo catedralicio desde 1734 (...) la que en un principio debió ser concebida como una reedificación más, similar a la de otras muchas casas que poseía la Fábrica, se convirtió pronto en un proyecto ambicioso por su extensión”³⁸³. Para ello: “no satisfecho con los terrenos con que contaba el Cabildo, decidió ampliarlos”³⁸⁴, con el fin de hacer de esta, más que una casa un palacio en el que residiría el Deán de la catedral. El resultado fue una casa-palacio que poco tiene que ver con las imposiciones internacionales; sino que más bien responde al espíritu de una ciudad que ha codificado su propio estilo y formas de construir. De este modo, su emplazamiento en una esquina favoreció que se manifestaran tres fachadas de las cuales la más destacada es la que limita con la rúa do Vilar por la cual se da acceso a través de una puerta que se lateraliza. Esta descentralización de la puerta principal se produce exclusivamente si se valora el conjunto total del edificio, esto es, el cuerpo principal con aquel otro en el que se dispone el balcón superior; pues si se valora exclusivamente el bloque de habitaciones, se comprueba como la puerta está en eje al balcón central (Fig. 224).

Sea de una forma u otra, lo que interesa ver es como hay una tradición que se sigue manteniendo. La importancia que la escalera, como elemento arquitectónico con una presencia notoria, desarrolló en el pazo de la plaza de Feijóo se retoma y afianza en las construcciones de esta primera mitad de

³⁸⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 9).

³⁸¹ IDEM.

³⁸² TAÍN GUZMÁN (2004, 17).

³⁸³ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 86).

³⁸⁴ IDEM.

³⁸⁴ IDEM.

siglo XVIII, lo que permitió experimentar con variantes tipológicas que evolucionaron en los restante cincuenta años. La entrada al palacio se realiza por un amplio y alto zaguán —hoy alterado por las diversos avatares que sufrió a lo largo del tiempo, pero del que se puede intuir su estado inicial a partir de las marcas que permanecen en los paramentos— y se flanquea con dos estancias laterales, abriendo una tercera puerta en su frente que conduce al hueco de las escaleras, ahora sí, dispuestas de manera frontal (Fig. 225). Como indica Folgar de la Calle: “la organización interior gira en torno a la gran escalera”³⁸⁵. De este modo, y por primera vez en la historia compostelana, la escalera comienza a adaptarse a las propuestas internacionales siguiendo la idea de elemento articulador central en la casa. En el pazo de la plaza de Feijóo, la escasa profundidad condicionaba un desarrollo como el que se presenta en la casa del Deán y, aunque en esencia la idea era muy similar, no acababa de alcanzar el pleno sentido de escalera palaciega. En este nuevo palacio de la rúa do Vilar el hueco de la escalera permite una disposición más afín al modelo europeo, aunque sus reducidas dimensiones condicionan la forma de la escalera, que mantiene la habitual disposición compostelana: desarrollo simple de tramos rectos y disposición de caracol con un ojo central al aire, en el que los dos primeros tramos aportan la rotundidad y consistencia que venía siendo habitual en el arranque de la escalera. Se prescinde, por tanto, del recurso al doble tiro que caracterizaba a las estructuras palaciegas; pero el carácter rotundo se fomenta no solo porque se sostiene sobre un potente muro en su extremo interior, sino también porque de nuevo se está recurriendo al granito como material noble acorde a la condición de esta casa-palacio. Los cuatro tramos restantes que unen con las dos plantas superiores donde se habilitaron las dependencias privadas —gabinets, salones, oratorio y otras estancias— tienen sus rampas voladas y, al ser de madera, reducen el peso de sus empujes que descansan sobre los paramentos que cierran el conjunto. Lo habitual, como se venía haciendo desde las recomendaciones de San Nicolás, era que cuando las escaleras se construían en madera se dispusieran sobre: “çancas con sus patillas, y barbillas”³⁸⁶.

A pesar de que en estas escaleras las zancas exentas cierran el discurso de las escaleras en su parte interior; no acontece lo mismo en la parte colindante con el muro, donde se prescinde de este elemento estructural. Resulta extraño que una casa de estas características no haga uso de este elemento símbolo de elegancia y distinción, que se convierte en otro recurso en el proceso de monumentalización del conjunto. Además el cielo raso que cubre la estructura de los tramos en su parte inferior, no permite valorar el sistema constructivo que se adopta. Lo que sí es evidente es que, siguiendo con la tradición impuesta ya en la casa de la plaza de Feijóo —y seguido en el pazo de Bendaña— se continúa empleando el material más noble en los primeros tramos, para dejar paso a la madera en los restantes. Resulta extraño que la piedra desaparezca en el tercero de los tramos, que

³⁸⁵ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 97).

³⁸⁶ SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIII, 118).

es el que lleva al piso noble. Lo habitual era que este material cubriera el tránsito hasta este primer piso donde estarían las estancias más públicas y, por tanto, las más visibles al visitante (Fig. 226).

Pero la grandeza de la escalera no solo se limita a la riqueza de los materiales con la que se construía; o a la solidez derivada del método constructivo aplicado. En este sentido, son muy importantes las dimensiones que tienen no solo la escalera sino los elementos que las componen, tales como descansillos, rellanos y peldaños. Como señala Folgar de la Calle, las dimensiones de los peldaños anchos y bajos contribuían a engrandecer el conjunto³⁸⁷. En efecto, este concepto está en deuda con las reglas académicas que venían impuestas desde Francia e Italia. Si se recuerda a los grandes teóricos de la segunda mitad del XVIII, que establecían unos parámetros adecuados para el perfecto y cómodo acceso, de manera que el pie apoyara cómodamente sobre la huella y que el movimiento ascensional fuera ligero y sin causar fatiga. Del mismo modo, en este proceso de subida, los descansillos se convertían en elementos importantes en el discurso de las escaleras y se disponen, como viene siendo habitual, en los ángulos del hueco, de forma y manera que sirven de elementos transitorios entre un tramo y otro, garantizando con ello los requisitos de seguridad que debían de regir una escalera de este tipo. En cuanto a los rellanos, de grandes dimensiones y en cuyos laterales se abren dos puertas con acceso a las estancias laterales, cabría destacar el que se corresponde con el primer piso, pues en su pared frontal se inserta un arco —hoy tapiado— que con bastante certeza se podría decir que daba acceso al zaguán de entrada, pues tal y como indica Taín Guzmán: “las dos ventanas del actual entresuelo pertenecían en realidad, en un primer momento, al zaguán, el cual tendría el techo mucho más alto”³⁸⁸.

En efecto, todo parece indicar que durante mucho tiempo el remate de la puerta de acceso a las escaleras —que debía de ser similar a la de entrada— estuvo oculto por el rebaje al que se sometió el techo en yesería, como consecuencia de una de las reformas que se acometieron a lo largo del siglo XX. Y es que tras la restauración dirigida por Pons Sorolla en 1948 se descubrió que se trataba de un falso cielo raso que ocultaba otro más alto; y lo más interesante, dejó al descubierto el inicio de un tipo de decoración similar al de la portada. Por esto mismo se cree que en ese espacio se pudo haber dispuesto un balcón que nacería en el primer rellano y que además permitiría la iluminación del oscuro zaguán sobre el que el citado autor dice: “la escasa luz que entra en el recinto por los dos tragaluces no creo que fuese lo habitual”³⁸⁹.

El sistema de iluminación de la escalera se resuelve por medio de unas ventanas que lindaban directamente con el patio trasero, al que se accedía desde una puerta al amparo de la escalera, lo que

³⁸⁷ Citado por FOLGAR DE LA CALLE (1991, 382); y también TAÍN GUZMÁN (2004, 84).

³⁸⁸ TAÍN GUZMÁN (2004, 76).

³⁸⁹ IDEM.

resultaba novedoso en la tradición compostelana. Hasta el momento la práctica totalidad de las escaleras estaban condicionadas por su integración en el claustro. En la casa de la plaza de Feijóo, aunque también existía un jardín, se habían podido comprobar las dificultades que se planteaban debido a su compleja situación en un espacio angosto e interior. La casa del Deán plantea una nueva forma de iluminar. Se recurre al empleo de ventanas laterales que se distribuyen a la altura de los descansillos, en un plano superior, con el fin de dar luz a cada uno de los rellanos. Aunque la forma de las escaleras lo habría permitido, se renuncia al tipo de iluminación cenital, que si se verá en otros casos, pues la situación del patio hacia en el lado este generó un espacio muy lumínico y que no solo se limitaría a este espacio de las escaleras; sino que como prueba del ingenio del artífice llega al oscuro espacio del zaguán filtrándose por medio de ese arco que en la actualidad está tapiado. La distribución de los vanos varía, pues si en el primer espacio solo se precisan dos ventanales; la altura del segundo piso obligó a abrir tres grandes ventanas abocinadas que remarcan la profundidad del muro.

La balaustrada que rodea el conjunto en su parte interior presenta una particularidad que ya observó Folgar de la Calle³⁹⁰ y es que esta dibuja una curva en el inicio de los tramos que parten de los rellanos, de forma que los peldaños iniciales son más anchos que los finales. Este recurso de acogida recuerda a la disposición de aquellas escaleras que se disponían en el exterior de las fachadas de villas italianas o châteaux franceses. El orden en el empleo de los materiales se sigue respetando, de forma que la piedra se integra en los primeros tramos; y la madera —siguiendo el mismo esquema de los anteriores y al igual que sucedía con los peldaños— se deja para los tramos superiores. El arrimo está compuesto por una serie de balaustres que rompen la tradicional disposición clasicista que venía siendo habitual en los monumentos de Compostela. Ahora estas piezas se alargan porque la panza sufre un estrangulamiento que estiliza el balaustre, y se intercala una serie de molduras de formato cuadrangular que también sufren un estrechamiento en su parte central. En el cuello de remate se puede ver un juego de placas que dibujan su perfil al proyectarse en relieve hacia el exterior. Sobre ellos recae el peso de un potente pasamanos, que dibuja la silueta ondulante del discurso de la escalera, de manera que el hueco de la escalera responde a un esquema poco habitual, que se repetirá en otras obras posteriores de este mismo arquitecto. Los pilares son los distribuidores de las distintas partes y, a diferencia de los balaustres, no se adaptan a las instrucciones de la *Arquitectura Oblicua* de Caramuel. Comenzando por los que constituyen la parte superior, también de obra de carpintería, responden a un esquema básico, formado a partir de recuadros y molduras, en relación con el modelo habitual de Santiago. Los remates de estos soportes renuncian a los habituales

³⁹⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 97).

acróteros y en vez de estos se coloca lo que parece ser el inicio de un jarrón que no se llega a completar.

De mayor interés es el machón de arranque en piedra (Fig. 227) que, además, constituye el soporte para una serie de pilastrillas —tal y como había sucedido en las escaleras abaciales de San Martín Pinario— que refuerzan la estructura y el peso de las escaleras, coincidiendo con el pilar que, fruto de la curvatura, se proyecta creando una especie de mirador. En consonancia con el resto se sigue empleando la piedra, ya no solo en la primera pilastra sino en el propio soporte que la sostiene. Este se compone de una serie de molduras en forma de ese y placas cilíndricas herederas de la tradición de Simón Rodríguez y que hablan de ese estilo que practicó Clemente Sarela (Fig. 228). La consistencia y aplomo de esta estructura inicial —que se hace eco de aquel modelo desarrollado en la casa de la plaza de Feijóo— parece que fue del gusto de estos arquitectos que estaban trabajando a mediados del siglo XVIII en la ciudad. Sin embargo, la famosa inestabilidad derivada del recurso plástico de situar el peso de una escalera sobre un cilindro sigue siendo el toque expresivo que dinamiza el conjunto. A pesar de que en la actualidad las paredes están encaladas, dice Taín Guzmán que: “las paredes de la caja de la escalera, hoy pintadas de blanco, presentan en zonas desconchadas restos de pinturas de un antiguo zócalo”³⁹¹. Sería muy interesante poder descubrir esas pinturas que seguro, en algún momento animaron una escalera que durante un largo periodo de tiempo permaneció en un estado de deterioro considerable aunque recientemente haya experimentado cambios. Una de esas modificaciones consiste en la anulación de una puerta lateral que se sabe que habría existido próxima a la puerta de acceso al patio, dispuesta en la parte inferior de la escalera, que habría dado acceso al cuarto del portero³⁹².

La apariencia actual del edificio es el resultado de una serie de intervenciones realizadas desde el siglo XIX, como así aparece recogido en el *Boletín Oficial de Ventas de Bienes Nacionales de la provincia de la Coruña*, del 22 de septiembre 1869. Este año sale a subasta la venta de la casa que hasta aquellos tiempos había sido habitada por el deán don Epifanio Díaz Iglesias Castañeda. En la descripción relativa al espacio de la escalera se recoge lo siguiente:

“Esta escalera, que tiene trece escalones de cantería, es en el resto de castaño, y aunque muy reparada recientemente, está en su mayor parte en el último periodo de vida. En su planta baja tiene a la derecha una puerta de castaño que da entrada a una carbonera, cuya tiene una luz con reja al callejón; a la derecha tiene otra puerta de igual madera que da a la cuadra poco ha

³⁹¹ TAÍN GUZMÁN (2004, 86).

³⁹² TAÍN GUZMÁN (2004, 84).

mencionada. Debajo de la escalera hay otro cuartito con su puerta de lo mismo, que sirve también de carbonera”³⁹³.

A mediados del siglo XX, y más recientemente en la primera década del siglo XXI, se han producido una serie de reformas que mejoraron su estado. En la primera gran campaña, dirigida por el arquitecto Francisco Pons Sorolla en 1947, se actuó sobre un espacio muy concreto: el zaguán y la escalera. Así lo recoge Castro Fernández en su amplio estudio sobre las intervenciones de este arquitecto en Galicia, cuando trata la casa del Deán de Santiago:

“Los trabajos de adecentamiento que se llevan a cabo en su ámbito de ingreso son la supresión del cielo-raso de yeso que oculta el artesonado y secciona algunos elementos ornamentales pétreos de la puerta de acceso a la escalera; la depuración de su escalera mediante la eliminación de la capa de pintura amarillenta que la cubre y de los añadidos de madera que desvirtúan su diseño original; y finalmente, el desencalado y rejuntado de sus paramentos dejando la sillería vista y ennobleciendo la totalidad del vestíbulo”³⁹⁴.

A pesar de esta intervención, el aspecto que la escalera presentaba en el año 2009³⁹⁵ ponía de manifiesto un estado de deterioro que se iría incrementando en tanto no se ejecutaran unas obras de restauración respetuosas que se centraran en el afianzamiento y mejora de los peldaños, cada vez más desgastados; del mismo modo que en el reparo de una barandilla repintada hacia el año 1930³⁹⁶; o las desconchadas paredes que acaban por darle un aspecto decadente del todo impropio a la condición de ‘casa-palacio’ con la que Juan Diego de Ulloa había pensado. Un testimonio interesante que apoya esta visión ruinoso del conjunto es el recogido a través de *La Voz de Galicia* con motivo de la presentación del libro ya mencionado de Taín, en 2005:

“La historia de esplendor y decadencia de este palacio llega hasta la actualidad, pues es la sede de la oficina de recepción de peregrinos en un uso en precario por el gran deterioro que presenta el inmueble. El Cabildo, como recordó el arzobispo al final de su intervención en la presentación del libro, al igual que el autor de la obra, está muy interesado en su rehabilitación. Pero para acometer tal proyecto «se necesita una gran sensibilidad, y también unas posibilidades económicas que no están al alcance de la Iglesia compostelana»”³⁹⁷.

³⁹³ *Boletín Oficial de Ventas de Bienes Nacionales de la provincia de la Coruña*, nº 8, 22 de septiembre 1869, pp. 10 y ss. En ACS. Patrimonio y Rentas. Casas y Tenencias. Sign. 91.

³⁹⁴ CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 187). Ella misma recogió que para la obra el Ministerio de Educación dio 10.000 pts. CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 182).

³⁹⁵ Es en ese año cuando visitamos y fotografiamos las escaleras.

³⁹⁶ TAÍN GUZMÁN (2004, 42).

³⁹⁷ “Un libro recupera la memoria de la Casa do Deán de Compostela”, *La Voz de Galicia* (ed. digital), 1 de febrero de 2005.

Este mensaje tan directo, dirigido a través de los medios de comunicación, no cayó en saco roto. En el año 2009, el Consorcio de Santiago lleva a cabo una serie de intervenciones sobre el edificio. Por ello, realizan un levantamiento de planos lo que permite entender mejor el desarrollo interior del inmueble, las unidades de las que se compone y las relaciones establecidas entre cada una de ellas. En medio de ellas discurre la gran escalera central que sigue marcando una continuidad con los parámetros habituales a los que tenía acostumbrada la escalera palaciega compostelana de la primera mitad del siglo XVIII, nuevamente un esquema asumido a través de los primeros modelos desarrollados en colegios y hospitales anteriores a este momento.

Las nuevas funciones que en las últimas décadas ha asumido el edificio, desde la muerte del Deán don Salustiano Portela Pazos en 1976, último morador del palacio, determinan en gran medida el uso que se le ha dado a esta escalera. En un momento inicial esta conectaba los distintos niveles en los que las estancias estarían abiertas porque formaban parte de una única unidad, que era el palacio mismo. Pero con el transcurso de los siglos —y de la misma manera que sucedió con otros palacios de similares dimensiones— fue compartimentado en pisos, y por lo tanto la función de la escalera —aunque seguía siendo un elemento distribuidor— también se transforma porque actúa conforme a varias unidades, como si se tratara de un edificio con varios pisos. Como se ha remarcado con anterioridad durante algún tiempo nuestra escalera fue el escenario por el que se movieron miles de peregrinos en busca de un certificado: la Compostela. La Oficina del Peregrino estuvo allí instalada hasta hace escasos años. Actualmente es un edificio cerrado al público, ocupado solo por algunas dependencias administrativas dependientes del cabildo catedralicio de Santiago; su vestíbulo se ha reservado para la exposición de alguna muestra expositiva; y los bajos como locales comerciales. Con lo cual, en la actualidad el acceso a través de esta escalera está restringido y de esta manera queda oculta a su conocimiento.

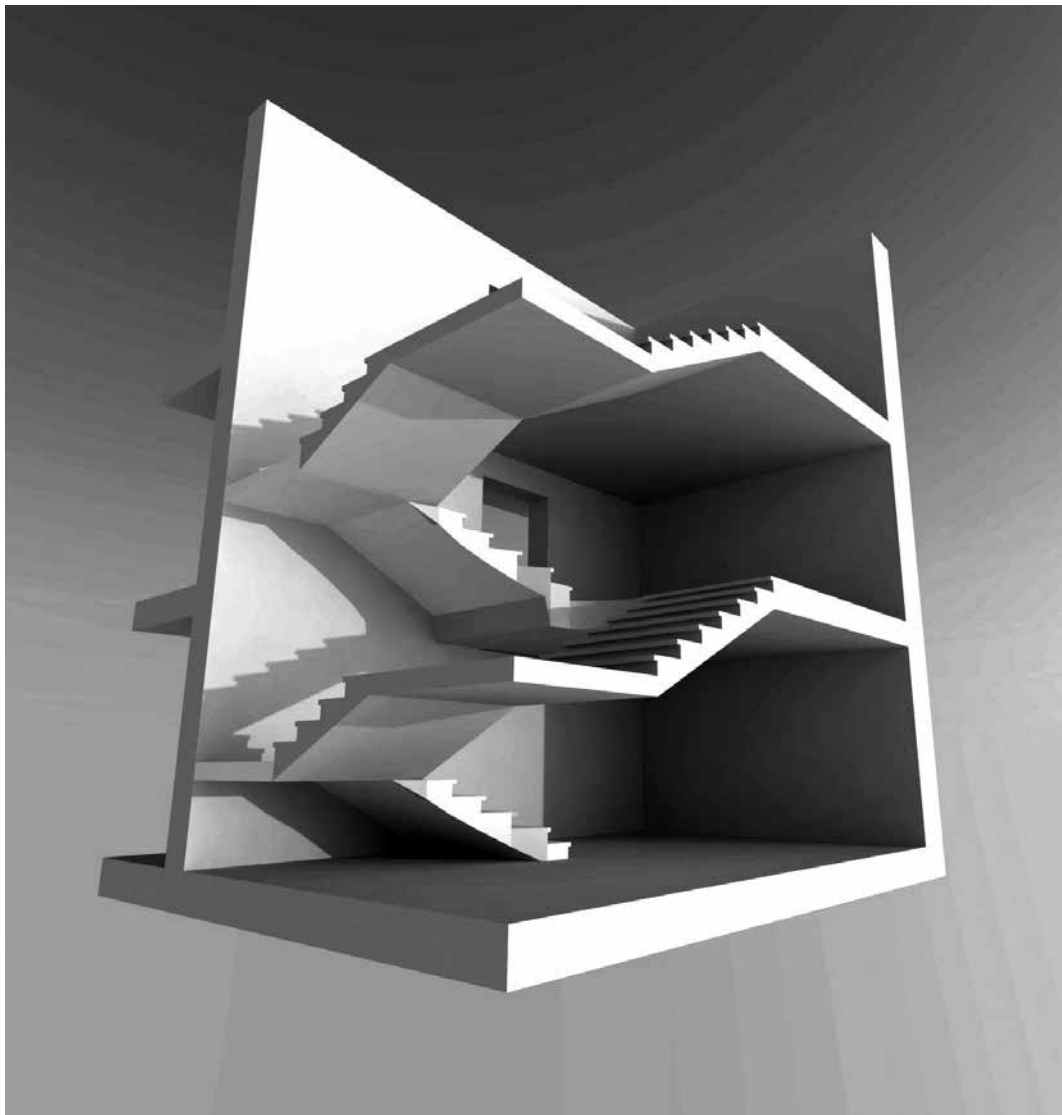


Fig. 223. Recreación de la escalera. Autor. Luis Jimeno.



Fig. 224. Planta general de la casa del Deán. Consorcio de Santiago.



Fig. 225. Zaguán de entrada.



Fig. 226. Desarrollo de la escalera.



Fig. 227. Machón de arranque con voluta decorativa.



Fig. 228. Grabado manierista con repertorio de placas. Dietterlin (1598).

Casa del Cabildo [Núm. 13] (Fig. 229)

A mediados del siglo XVIII Santiago de Compostela estaba experimentando un proceso de reforma urbanística que se manifestó gracias a la creación de nuevos palacios o casas nobles, construidos en una serie de calles y plazas de especial relevancia en el plano de la ciudad. Así se aprecia en un gran tapiz, de autoría desconocida, pero que se conserva en el Ayuntamiento de Santiago, y que se ha datado en torno a 1783 (Apéndice 3). A partir de la detallada ilustración que aporta se conoce el estado de la ciudad en aquel momento, donde ya aparecen recogidas gran parte de estas obras que fueron financiadas con los fondos del Depósito de la catedral. Eran trabajos de carácter civil, pero vinculados al clero secular. Así sucedió en 1747 cuando se da comienzo a la casa del Deán; o con la renovación de la conocida como casa de la Balconada; pero también cuando en 1755 se inicia la construcción del llamado pazo de Pedrosa³⁹⁸.

En este año se imponen las pautas para una obra de especial trascendencia, con la que Compostela experimenta uno de los grandes cambios en su trama urbana. Se trata de la denominada como casa del Cabildo, cuya trascendencia e importancia artística se traduce en la que se considera la gran obra del rococó compostelano. Nuevamente vuelven a ser escasos los trabajos que dibujan el estado de este edificio-fachada y, al tratarse de una obra proyectada por Clemente Fernández Sarela, no resulta extraño que Folgar de la Calle sea la primera en abordar su estudio, seguida años después por Taín Guzmán. En la obra de Murguía, simplemente se determina que Clemente Sarela finalizó esta obra en 1758, en base a lo que se indica en la inscripción que corona la puerta de acceso³⁹⁹. Sin embargo, no dedica más palabras a esta cuestión y su posicionamiento lleva a entender que atribuía las trazas de esta obra a otro maestro arquitecto. No sucedió así con Couselo Bouzas, quien en su *Diccionario* ya confirma la autoría de esta obra⁴⁰⁰.

Dice Folgar de la Calle que: “la construcción de la casa del Cabildo estuvo pensada desde el primer momento con fines urbanísticos”⁴⁰¹. Y es que a primera vista todo parece indicar que es la hermosa fachada de un palacio que cuenta con el privilegio de estar orientada a una de las principales plazas de la ciudad: Platerías, o lo que es lo mismo, el espacio con el que limita la fachada sur de la catedral, aquella más medieval y que, por tanto, reviste una especial trascendencia (Fig. 230). Sin embargo, lo que se esconde tras esa fachada-telón apenas son cuatro metros de profundidad que son

³⁹⁸ Se podría recordar como en paralelo a estas actuaciones de iniciativa particular y secular se está trabajando de manera activa en otras obras como la construcción de la nueva iglesia de los frailes franciscanos. Pero también en el acondicionamiento del exterior del monasterio de San Martín Pinario, con la creación de su escalera de acceso, en la recién acabada fachada principal, o en el remate del claustro procesional de este mismo recinto en su extremo este. Otras obras importantes serían la iglesia de las Angustias (hoy San Fructuoso) y las actuaciones sobre el convento de las dominicas de Belvís, obra inicialmente planteada por Fray Gabriel de Casas y de la que se conservan los planos en el AHUS.

³⁹⁹ MURGUÍA (1884, 129).

⁴⁰⁰ COUSELO BOUZAS (1933, 310).

⁴⁰¹ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 113).

capaces de albergar —aunque no sin cierto problema— una serie de estancias, cuyo principal eje distribuidor lo constituye una escalera que también se debe de adaptar al espacio que le viene impuesto.

Las necesidades de construir este lienzo de corte teatral se justifican por varios motivos. El primero, engalanar este pequeño espacio. Esta práctica venía siendo habitual en muchos puntos europeos, especialmente en el sur de Italia donde desde finales del siglo XVIII se había puesto de moda la construcción de fabulosos balcones volados sobre puntos estratégicos en el entramado de las ciudades, con el fin no solo de manifestar la riqueza de los dueños sino de contribuir al aderezo de la ciudad. Esto es lo que sucedió en ciudades como Lecce, en un entorno muy similar al compostelano. Frente a esta situación, lo que se propone en Santiago es simplemente un lienzo decorativo que permita establecer una nueva configuración en este importante ‘nudo’ urbanístico intentando engrandecerlo no solo artística, sino espacialmente. En segundo lugar, se trataba de retirar una serie de edificaciones que hacían más pequeño este espacio limítrofe al monte donde yacían los restos del Apóstol, sobre los que se construyó el templo. Estas casas no solo hacían más pequeño el espacio sino que estéticamente no debían de contribuir en ningún sentido a ensalzar este espacio. Por tanto, pronto fue necesario dar una nueva panorámica visual a este lugar que, como señala Taín Guzmán⁴⁰², ya había comenzado a adoptar una nueva imagen en el siglo XVI con la obra que Gil de Hontañón realiza para el cierre oriental del claustro; y que en el siglo XVIII se ve complementada con el Esconce que realiza Casas y Novoa en el ángulo que limita con la rúa de Fonseca. Además, también cuenta con un precedente a lo largo del siglo XVII. Se trata de la obra de reforma de la plaza de la Quintana, la segunda de las grandes plazas que rodean la catedral —en este caso en su extremo oriental— con la creación de las casas de la Parra y de la Conga, esta última nexa de unión con Platerías.

Los inicios de la reforma comienzan hacia el año 1754 cuando Policarpo de Mendoza, deán de la catedral, propone la compra de las casas que ocupaban el lugar donde hoy se asienta la casa del Cabildo “para el desahogo y hermosura” del espacio⁴⁰³. Sin embargo, de las palabras del fabriquero no se extrae en ningún momento que se dé orden para construir un nuevo edificio. De este modo, aprovechando la ausencia del prebendado, el cabildo ordena la compra de las antiguas casas para la construcción del nuevo edificio al canónigo maestrescuela don Diego Juan de Ulloa, el mismo que años antes se había encargado de la promoción de la vecina casa del Deán. Como era de esperar, la adjudicación de la obra recae en las manos de Clemente Sarela, quien ya había consolidado su fama como arquitecto predilecto al servicio de las obras promovidas por el clero catedralicio.

⁴⁰² TAÍN GUZMÁN (2000, 11).

⁴⁰³ TAÍN GUZMÁN (2000, 15).

Finalmente, no sin dificultades —ya que los propietarios de las casas, esto es, Universidad y priorato de Santa María de Sar, no accedían a la venta—⁴⁰⁴ los prebendados consiguen hacerse con la propiedad de estos terrenos⁴⁰⁵; de manera que las obras se inician en febrero de 1755 con la compra de los materiales, fundamentalmente piedra y madera. La importancia de la obra es tal que se hace preciso montar tres talleres: uno la vecina plaza del Hospital Real, y dos en las propias canteras de donde se extraía el material, emplazadas a las afueras de la ciudad. En marzo comienza la construcción del nuevo edificio⁴⁰⁶.

Son necesarios cuatro años para que se vean los resultados de esta obra en los que realmente se consigue el efecto deseado por los miembros del clero catedralicio. El resultado es algo no ajeno del todo a la realidad artística compostelana. Se trata de un juego barroco en el que ya había participado Simón Rodríguez cuando en 1719 realiza la fachada para el convento de Santa Clara. Rodríguez, referente clave en la obra de Sarela, había construido una fachada-telón tras la cual —como cabía presuponer— no se encontraba la iglesia sino el jardín que conducía a la misma, rompiendo así los esquemas lógicos a los que tenía acostumbrada la arquitectura clásica. Clemente Sarela ejecuta un sistema similar al disponer un ancho panel mural, articulado por grandes pilastras y decorado con un amplio repertorio que define el código rococó europeizante⁴⁰⁷. Sin embargo, el efecto palaciego que se percibe *a priori* queda anulado cuando, lejos de lo que cabría esperar, lo que se visualiza es un espacio de escasos cuatro metros de profundidad, que se organiza conforme al elemento distribuidor por excelencia: la escalera. Una vez más, a pesar de lo reducido de las dimensiones (Fig. 231), Sarela no renuncia a introducir esta pieza, imprescindible para el desarrollo del edificio, para la conexión de los tres pisos que une. Quizá lo más importante es que la convierte en la protagonista del interior, como sucedía con los grandes palacios del barroco europeo. Además — pese a sus reducidas dimensiones— tampoco se renuncia a integrar una segunda escalera, o escalera de servicio, como venía siendo habitual en muchas casas nobles de Compostela⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ TAÍN GUZMÁN (2000, 15-16).

⁴⁰⁵ TAÍN GUZMÁN (2000, 15).

⁴⁰⁶ TAÍN GUZMÁN (2000, 21).

⁴⁰⁷ Derivado en gran medida de los libros que posiblemente el maestrescuela don Diego de Ulloa tenía en su biblioteca, y a los que posiblemente Sarela tendría acceso. TAÍN GUZMÁN (1998c) y TAÍN GUZMÁN (2000, 78-82). Los repertorios decorativos de origen europeo fueron muy importantes en el desarrollo del vocabulario compostelano de mediados del siglo XVIII.

⁴⁰⁸ Es realmente curioso ese deseo de manifestar en todo momento que se trata de una arquitectura que, a pesar de sus reducidas dimensiones, tiene un carácter noble. La tratadística recomendaba integrar esta escalera auxiliar de la forma más discreta posible, con el fin de que el personal de servicio no se juntara con los propietarios. En Santiago existen varios inmuebles que respetan este criterio. Lo que sorprende es hasta qué extremo se está actuando en esta casa del Cabildo, pues realmente se está desvelando hasta qué punto el interior sí tenía una especial trascendencia. La importancia no solo de introducir una escalera monumental de tipo; sino también de añadir una segunda pieza en un espacio mínimo, donde parece casi imposible que transiten dos personas a la vez, es un aspecto realmente revelador de la importancia que debió de tener este inmueble.

No obstante, se sabe que cuando se remata la fachada, hacia 1758, todavía no se había construido la escalera⁴⁰⁹, y que a lo largo de este año y parte del siguiente fue cuando dieron comienzo las obras en esta parte del edificio.

Esta escalera es importante por varios motivos. Aunque formalmente no aporta ninguna novedad al caso compostelano (Fig. 232), su ubicación en un edificio emblemático emplazado a su vez en una de las plazas más destacadas de Santiago y sus peculiares proporciones; así como la autoría de la obra en sí, hacen que merezca ser estudiada como uno de los ejemplos compostelanos más destacados. Pero al margen de estos datos, que hasta cierto punto contienen ciertos tintes de ‘elitismo’, existe una cuestión de vital importancia que afecta a la pieza en cuestión. Y es que quizá por primera vez se esté asistiendo a un modelo de escalera que aspira a ser monumental pero que, aun siendo la parte que distribuye el interior de las estancias del edificio, debe de limitar sus dimensiones adaptándolas a la estructura existente. El resultado es una escalera que constituye un ejemplo audaz de disposición, a pesar del efecto aglutinante —cuasi manierista— y desbordante que produce, pues apenas se traspasa el umbral de la puerta la escalera se presenta de forma inmediata ante los ojos del que entra. Además, frente a esta acotación en el espacio, destaca la elevada altura de los pisos, provocando así un efecto vertiginoso y hasta cierto punto inestable. En este sentido se puede decir que el vocabulario rococó que Sarela aplicaba en la decoración de la fachada, se traduce al interior en la opresión que generan los espacios y los elementos arquitectónicos que la definen. En este caso, la escalera da buena muestra de ello.

En efecto, el espacio que ocupa la escalera no puede ser ni más privilegiado, ni más adecuado a cualquier edificio de corte palaciego. Se sitúa en lo que se podría corresponder con el *corps de logis* de cualquier palacio europeo barroco (Fig. 233). De este modo, se configura como elemento distribuidor. Sin embargo, la escasa profundidad con la que cuenta el edificio obliga a disponerla de forma lateral —en un plano paralelo y posterior a la fachada— lo que permite a su vez, como se verá más adelante, hacer de ella un elemento que también es parte del telón escenográfico de la propia fachada. Al estar directamente volcada a la fachada, los rellanos de la escalera son los propios corredores que conducen a las habitaciones de manera que se configura un esquema similar al que había propuesto Juvarrá para el Palazzo Madama en Turín⁴¹⁰. Además, igual que sucedía en este palacio piemontés, en Compostela los rellanos se abren a unos balcones que dan acceso directo a la plaza de Platerías; subrayando así también el eje principal de la fachada, esto es, la pronunciada vertical que se corona con la estrella, a la que quedan subordinados el resto de elementos.

⁴⁰⁹ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 105).

⁴¹⁰ Precisamente Folgar de la Calle ya apreció la similitud en la configuración de las fachadas de estos dos edificios. FOLGAR DE LA CALLE (1985, 111).

Bien es cierto que las originales características de esta casa determinaron que la escalera también tuviera que adquirir una disposición diferente a las que definieron la obra de Sarela. En este caso, la situación condiciona la forma que, a pesar de respetar el modelo predilecto de Sarela —los tres tramos separados por dos descansillos— en vez de disponerla de manera frontal a la puerta, lo hace de manera lateral, haciendo uso de un paredón lateral que parece recordar al modelo empleado por Simón Rodríguez en el pazo de O Cotón (Negreira) (Fig. 234)⁴¹¹. Aunque en el caso de su maestro se trata de una escalera de mayores dimensiones y con mayor grado de decoración, el tipo es muy similar. Además, en ambos casos se mantiene el recurso de aprovechar el espacio que genera la caja para hacer un habitáculo o habitación⁴¹².

Quizá el mayor problema que presenta esta escalera es el peligro que evidencia, dadas las estrechas dimensiones a las que se tiene que adaptar. Se trata de una pieza donde los peldaños reducen sus dimensiones de tal manera que el trayecto se debe de hacer de forma individual, no siendo posible el cruce de dos personas. Por otro lado, la altura que existente entre los pisos, obliga a hacer unos escalones donde las contrahuellas resultan bastante elevadas, con lo que el paso se hace más complicado y fatigoso. Son, por tanto, evidentes los problemas conlleva un edificio de estas características.

En cuanto a la luminosidad, algo similar vuelve a suceder. En este caso el sistema es muy sencillo pues ya se ha explicado como al estar situadas anexas a la fachada, la luz irradia directamente a través de las ventanas, de tal manera que las zonas con mayor fuerza lumínicas son aquellas que se corresponde con los rellanos, y desde ahí se distribuye al resto de la caja de escalera.

El aspecto que ofrecía hasta hace pocos años poco dejaba entrever⁴¹³. Sin embargo, tras la rehabilitación a la que se ha sometido se ha podido comprobar como, a pesar de las características de la casa, la escalera no renuncia a proyectar cierto grado de majestuosidad que aún se desprende de una antigua estructura que respeta el esquema básico compostelano: un primer tramo en piedra, seguido de una serie de rampas en madera que se proyectan hacia la parte superior, atando las tres plantas de las que consta el edificio. Asimismo se sigue conservando la voluta inicial que caracterizó algunas de las escaleras de las casas construidas por Clemente Sarela, recordando el viejo esquema ya empleado por Andrade en el pazo de la plaza de Feijóo. Junto al paso del tiempo se produjo un rápido proceso de desgaste del interior del edificio consecuencia, entre otros factores, del mal

⁴¹¹ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 15).

⁴¹² Esto también se mantiene en la casa del Deán.

⁴¹³ En la actualidad su imagen está renovada gracias a la intervención dirigida por el Consorcio de Santiago, a quien corresponde el título de su propiedad. Se ha acondicionado como espacio anexo a la nueva sede del Museo de las Peregrinaciones de Santiago, también situado en la misma plaza. Agradezco la colaboración de la directora técnica de Rehabilitación del Consorcio, Lourdes Pérez, quien me facilitó el acceso al edificio.

cuidado y pocas atenciones que se le concedieron a lo largo de los años⁴¹⁴. Esto hizo que se perdiera la balaustrada de arranque que debía de cerrar el primer tramo de la escalera; impidiendo con ello evidenciar si, al igual que sucedía en la casa del Deán, esta voluta de arranque contaba también con un mástil pétreo que sostiene una columna.

En este sentido se pueden plantear varias hipótesis en base a los siguientes criterios: el muro de cierre del tramo inicial está realizado en piedra y se constituye a modo de zanca externa para los peldaños y, lo que es más importante, la parte superior de la voluta evidencia rasgos de haber sido fracturada. En base a estos datos, la primera de las hipótesis llevaría a pensar que habría existido una especie de machón de arranque, continuado con una especie de balaustrada en piedra, que con posterioridad pudo haber sido eliminada por algún motivo. Una segunda hipótesis podría ser que toda la barandilla se habría realizado —a pesar de ser poco frecuente— en madera. De hecho, en los pisos superiores existen fragmentos de barandillas de este material. La cuestión es que no se sabe hasta qué punto se podrían corresponder con la que falta en el primer tramo; o si por el contrario, se trata de un fragmento que cerraría los últimos tramos de la misma, los cuales también sufrieron alteraciones tras la integración de un habitáculo para lavabo en la segunda planta. Por otro lado, estos restos hallados muestran como en el cabezal de uno de los balaustres de madera hay una pieza metálica —una especie de grapa— que podría engancharse en la voluta de inicio. A pesar de que las opiniones emitidas por los técnicos parecen orientarse hacia esta segunda opción —amparándose también en la idea de que si en algún momento hubiera existido un machón en piedra, debería apreciarse en los indicios de una pieza de hierro vertical que uniría las dos partes, voluta y pilastra— creo que no sería del todo improbable que —especialmente teniendo en cuenta lo cercano de la obra de la casa del Deán y la vinculación de ambas obras— se hubiera recurrido a un tipo de solución similar a la aplicada en el inmueble número 1 de la rúa do Vilar. De hecho, existen rasgos que permiten intuir una solución muy aproximada. En primer lugar el arranque del soporte vertical —hoy mutilado— sobre el que se apoyaba la gran voluta en su parte trasera y que daba arranque a la barandilla propiamente dicha. Si se contrasta con el machón de arranque de la casa del Deán, todo parece indicar que en su momento habría existido un elemento vertical. Por otro lado se evidencia otro elemento común. El pequeño roleo que descansa sobre la gran voluta en la casa del Deán se ha perdido en la casa del Cabildo. No obstante, se intuye que en algún momento debió de existir, pues una mirada atenta evidencia el arranque acaracolado de este motivo ondulante. El

⁴¹⁴ Parece ser que, tras ser adquirido por particulares, el edificio tuvo varios usos entre los cuales destaca el de su habilitación como colegio. Recuerdo de estos nuevos usos es el aseo que precisamente se habilitó en uno de los tramos de la escalera y que obligó a modificar su transcurso.

dibujo que realiza Manuel López Guitir y que ilustra esta voluta inicial, parece estar en consonancia con la idea de una voluta con mayor desarrollo⁴¹⁵.

Aunque por el momento no se puede dar una solución única, lo que sí parece evidente es que la parte superior de este elemento tan característico de la arquitectura de Sarela está demasiado dañada y, por tanto, resulta incompleta. Otro dato significativo es el que aporta Folgar de la Calle cuando dice que las obras de la escalera comienzan en 1758, cuando se compra el material.⁴¹⁶ En los documentos se recoge que se han adquirido “pontones... para la escalera”; y ya a mediados del año siguiente se estaba finalizando la obra pues se estaban haciendo los pagos de las “bolas y remates de la escalera” así como “unas fixas de yerro para las columnas de ella”. A pesar de que en la obra actual se aprecian unas bolas decorativas, resulta un tanto complicado establecer si serán las originales o si, por el contrario, habrán sido modificadas a lo largo del tiempo. Lo que es cierto, es que habla de ‘columnas’. Resulta probable que este término adquiriera el sentido de machón o soporte que articula los distintos tramos de la escalera.

Por otro lado, en lo relativo a la balaustrada también se muestra distinto. Para empezar la combinación de materiales empleados —la piedra y la madera— fueron muy habituales en la obra de Sarela. No así su manera de disponerlos. Lejos de lo que ejecutó en el resto de sus obras, a pesar de que al inicio sigue manteniendo los peldaños en piedra, rodeados con un muro de cantería, en la actualidad mantiene una barandilla de madera que, según algunas teorías, podría arrancar ya desde el primer tramo. No sabemos hasta qué punto la lógica podría determinar que al tratarse de un edificio cuya única función, paradójicamente, no era la de dar cabida a la habitabilidad sino la de ofrecer una fachada bonita a la plaza; apenas se otorgara relevancia especial a la escalera, si bien es cierto que no renuncia a una modesta decoración que casualmente es un complemento de la fachada. Y es que analizando un poco la cuestión, cuando se abre la puerta principal del inmueble se aprecia como la escalera se ha dispuesto de forma paralela y en segundo plano a la fachada —y no de forma perpendicular como cabría esperar en un palacio— e interactúa con ella —forma parte de ella— hablando en su mismo lenguaje. Se trata de un muro de piedra —otro lienzo pétreo— con una concesión al elemento decorativo, la gran voluta que dialoga con el resto del repertorio decorativo de la fachada. Por tanto, se descubre una escalera que también está al servicio de la decoración de la plaza. Además distribuye y se adapta al interior y, lejos de ello, desvela su auténtica función: la de complementar el mobiliario urbano. Está en sintonía con el telón pétreo, y de ahí que también resulte extraño pensar en que —al contrario de lo que era una seña de identidad compostelana— si esta escalera iba a ser proyectada al exterior no tuviera al menos sus primeros

⁴¹⁵ TAÍN GUZMÁN (2000, 51).

⁴¹⁶ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 105).

tramos hechos en piedra, lo que, por otro lado, fue un rasgo característico en casi todas las grandes obras compostelanas desde época de Andrade; y que fue una seña de identidad para Sarela.

Según esta teoría también se podría pensar que en un primer momento pudo existir un primer arrimo que, con posterioridad —dados los diferentes usos que adquirió con el tiempo—, pudo ser transformado. De hecho, Taín Guzmán apunta que: “la baranda actual no es la original y se compone de balaustres muy sencillos y petriles en los ángulos rematados en una bola”⁴¹⁷. Si a esto se une aquella apreciación que decía que se utilizaron “fixas de yerro” para las columnas se podría pensar que, al menos en algún punto más debió de existir una balaustrada en piedra que quizás se correspondiera, como venía siendo habitual, en los primeros tramos⁴¹⁸. A decir verdad —y he aquí otra de las incógnitas— el tipo de balaustres que hoy permanecen en la casa tampoco encuentran símiles en la obra de Sarela. Se trata de unos finos barrotes torneados que casi se aproximan más a los modelos en hierro que había practicado Andrade en el siglo anterior, que a los robustos balaustres que definieron la obra de Sarela. Con todo, hay que entender que no se trataba de la escalera de un palacio —aunque esa fuera su pretensión— y que, por tanto, no se necesitaba hacer un gran despliegue de recursos. Pese a estas cuestiones, el resultado es una escalera que no renuncia a la monumentalidad que requiere la obra.

Precisamente por ello recurre a una base noble, un lienzo de cantería, donde se abren dos puertas a dos espacios interiores. Los siguientes tramos, en madera, responden a un esquema de autosujección que se prolonga hasta la parte superior, donde la escalera pierde calidad. A propósito de esos dos espacios que se albergan en la base de la escalera, ya se ha visto como en el fondo este esquema presentaba reminiscencias de ejemplos ya conocidos en Compostela y aledaños. Como venía siendo habitual uno de esos huecos estaría destinado a guardar objetos. La segunda puerta, que es la que se enfoca desde la puerta de entrada, sería la que conduciría a unas segundas escaleras, las de servicio, que dadas las dimensiones del inmueble resultan, hasta cierto punto, superfluas.

El estado precario en el que se hallaba su interior hace unos pocos años impedía determinar si en algún momento ha podido haber pinturas en su interior. Aunque este aspecto no es muy habitual en la tradición gallega no se puede olvidar que en la casa del Deán, aunque de una manera muy comedida, hizo uso de este recurso. En el año 2011 se acomete la rehabilitación del inmueble, nuevamente gracias a la ayuda del Consorcio de Santiago⁴¹⁹. La actuación conllevó una reforma íntegra de un edificio antiguo que corría cierto riesgo de desplome en algunas de sus partes, muy

⁴¹⁷ TAÍN GUZMÁN (2000, 51-52).

⁴¹⁸ Resulta extraño que haya una serie de constantes en su obra, que estén presentes en la casa del Cabildo; y que, sin embargo, no haya hecho ese primer tramo en piedra que funcionaría como una prolongación de la fachada cuando se abre la puerta.

⁴¹⁹ “El museo más estrecho”, *El Correo Gallego*, 18 de enero de 2011, pp. 20-21.

especialmente en la más próxima a su cubierta⁴²⁰. Durante mucho tiempo este espacio permaneció cerrado, desde su ocupación como escuela, pero en la actualidad, las viejas formas han dado paso a los nuevos usos⁴²¹ y la escalera ha pasado de ser un viejo testigo que mantiene el legado del siglo XVIII, que revela un modo de hacer escaleras típico de Clemente Fernández Sarela y de la primera mitad de la citada centuria, manteniendo, por tanto, la esencia de la obra y su historia y convirtiéndose en un elemento que es un reclamo visual para todo aquel que visite el anexo de la nueva sede del Museo das Peregrinacións⁴²². De esta manera, con la recuperación del edificio en general, y de la escalera en particular, se ha conseguido mantener y conservar el recuerdo del viejo edificio, integrado en la función actual del mismo. Es, por ello, una escalera que sigue teniendo vida propia.

⁴²⁰ Sobre la restauración del conjunto *vid.* TAÍN GUZMÁN (2012b, 259-276).

⁴²¹ Al respecto *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2013c, 1047-1061).

⁴²² Este nuevo espacio cierra la plaza de las Platerías en su costal este y ocupa la parcela en la que hace décadas estaba el Banco de España. La actuación sobre este edificio, obra de Gallego Jorreto, mantiene el recuerdo del pasado e integra un concepto espacial adaptado a las nuevas funciones del edificio. Esto mismo es lo que sucede en la casa del Cabildo, con el que se complementa el discurso del museo.

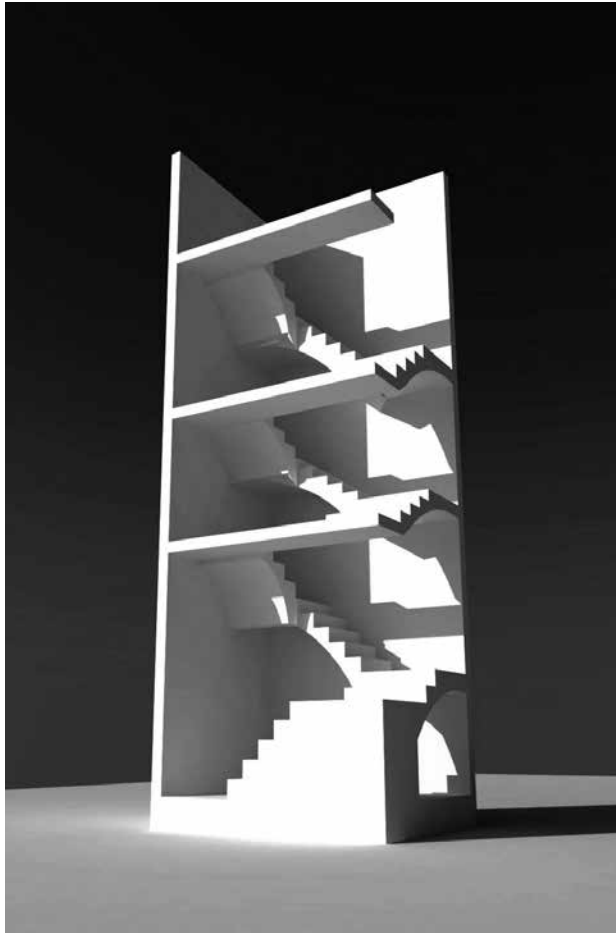


Fig. 229. Recreación de la escalera. Autor. Luis Jimeno.



Fig. 230. Disposición de la casa del Cabildo en el entorno.



Fig. 231. Espacio que ocupa la escalera en el resto del edificio. Consorcio de Santiago.



Fig. 232. Arranque de la escalera.



Fig. 233. Escalera situada en el eje central del edificio.



Fig. 234. Escalera del pazo de O Cotón.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII la rúa Nova experimentó un proceso de renovación considerable con la construcción de alguno de los edificios más destacados del momento. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII esta calle se había enriquecido con la construcción de casas como la realizada por Domingo de Andrade, hoy nº 16⁴²³; pero también con otras de menor relevancia como la proyectada por Diego de Romay en el nº 12, conocida popularmente como casa das Pomas⁴²⁴, nombre que recibe por la peculiar decoración de sartas de frutas que atan la fachada en sus extremos⁴²⁵. Como en su momento ya señaló Otero Pedrayo: “fue siempre morada de aristocracia y viejos oficios”⁴²⁶, como así lo anuncian las numerosas piedras armeras con las que se decoran las fachadas de gran parte de las casas que se extienden a ambos lados de la mencionada vía. Entre ellas cabe destacar la de la familia Armada-Mondragón cuyo origen data del siglo XVI⁴²⁷, y que a lo largo del siglo XVIII va a experimentar una serie de cambios que la aproximan a otras construcciones habituales en ese momento; pero también hay que recordar la familia Bermúdez de Mandiá⁴²⁸, procedente de Ferrol, que entablará una serie de vínculos con la ciudad, que le llevarán a construir una de las casas más sobresalientes de la calle, en el extremo opuesto a la del marqués de Rivadulla, con quien además emparentará al casarse su primer hijo, Joaquín María Bermúdez, con María del Carmen Armada Mondragón. La moda decimonónica impondrá la construcción del Teatro Principal, cuya imagen exterior mantiene la línea marcada de las casas de las que se rodea. Es el nuevo palacio del siglo XIX.

Todas estas casas, y las que se continuaron haciendo en aquellos momentos, se encuentran en un entorno muy próximo al pazo de Bendaña, que hacia 1750 estaba en proceso de construcción. Por aquel entonces el cabildo ordena los planos para una nueva casa sita en la Rúa Nova. El proyecto correría a cargo de Lucas Antonio Ferro Caaveiro⁴²⁹, que llegaría procedente de Lugo en torno a 1736 para trabajar en el taller de la catedral, por entonces dirigido por Fernando de Casas⁴³⁰. Una vez que este ocupa el cargo de maestro de obras interino de la catedral, en 1749, se encargará de aquellas obras promovidas por el cabildo, entre ellas la del pazo de Pedrosa⁴³¹. La situación de la casa completaba una serie de importantes edificios que comenzaban desde la esquina que iniciaba el pazo

⁴²³ BONET CORREA (1984, 404-406), TAÍN GUZMÁN (1993b, 16-18), TAÍN GUZMÁN (1998a, 298-306), TAÍN GUZMÁN (1999, 92-100), VIGO TRASANCOS (2003, 433-443).

⁴²⁴ RÍOS MIRAMONTES (1977-299-311). TAÍN GUZMÁN (1999, vol. 1, 299). VIGO TRASANCOS (2003, 444-449). FERNÁNDEZ GASALLA (2004b, 1099-1103).

⁴²⁵ OTERO PEDRAYO (1954, 376).

⁴²⁶ OTERO PEDRAYO (1954, 377).

⁴²⁷ TAÍN GUZMÁN (1994, 147-157).

⁴²⁸ Don José María Bermúdez de Mandiá y Pardiñas de Villardefrancos fue el promotor de la obra del edificio que desde la segunda mitad del siglo XIX se ha conocido como pazo de Ramiranes, y que será tratado en capítulos posteriores (p. 583).

⁴²⁹ FOLGAR DE LA CALLE (1983, 317).

⁴³⁰ COUSELO BOUZAS (1933, 333).

⁴³¹ IDEM.

de Bendaña; y que se continuaba —entre otras— con el colegio de los Irlandeses, luego comprado por los Bermúdez. No hay que perder de vista que tan solo dos años antes se habían finalizado las obras de la casa del Deán, también promovidas por miembros de catedral.

La casa, tal y como ha llegado a la actualidad, ha sufrido numerosas modificaciones producto, en cierta medida, de los diferentes usos para los que ha sido adaptada a lo largo del tiempo. De este modo los planos originales, sobre los que Folgar de la Calle advirtió que se encontraban custodiados en el archivo de la catedral⁴³² fueron, con posterioridad, publicados por Taín Guzmán⁴³³. Se trata de un plano en donde se ofrecen seis secciones de la casa en las cuales quedan manifiestas todas y cada una de las partes que componían este edificio, que en fachada ofrece un total de tres pisos; aunque, en realidad, cuenta con una cuarta planta que solo se percibe en alzado, ya que se encuentra retranqueada.

Especial interés presenta el título del proyecto, que da la pista de quien habitó en ella, pues versa de la siguiente manera: “Casa de la Rua Nueva que vivió el señor canónigo Catalan”⁴³⁴. Esta frase resulta confusa puesto que al emplear un tiempo verbal que remite al pretérito (“vivió”), lo que parece sugerirse es que antes de construirse la actual casa habría habido otra edificación en la que residió dicho clérigo. De esta manera, en un legajo titulado “Casas de la Rúa Nueva”, fechado entre 1700 y 1705 aproximadamente, se recogen todas las casas que eran propiedad del cabildo. Según las descripciones presentadas pensamos que el siguiente fragmento alude a la casa precedente al actual edificio del pazo de Pedrosa.

“La casa que se sigue inmediata a la de arriba es de la Messa, la vivió en tenencia el Sr. Canonigo D. Bernardo de Salzedo, y después otros señores Prevendados, y al presente el Sr. Canónigo don Jacinto Monscoso y Bañales, a la qual está agregada por el lado Norte otra casa que due de la Cofradía de la Concepción, que se la trocó al Cabildopor otra en la Rua del Villar pegada a la del Dr Ballesteros de el Meazo, por escritura de 6 de febrero de 1627, y oy andan incorporadas la una con la otra sin embargo de haver pared en medio”⁴³⁵.

Décadas después, es probable que el mal estado de la casa pudo haber sido el motivo que llevó a determinar la construcción de un nuevo edificio. Según documentó Folgar de la Calle: “el proyecto para la casa se lo encarga el Deán D. Policarpo de Mendoza, quien la habitará una vez terminada en

⁴³² IDEM.

⁴³³ TAÍN GUZMÁN (1999, 199).

⁴³⁴ IDEM.

⁴³⁵ ACS. Patrimonio y Rentas. Casas y Tenencias. Sign. 83. “Casas de la Rúa Nueva”, fol. 4-r.

1753⁴³⁶, aunque poco tiempo después, una vez muerto el maestrescuela don Diego Juan de Ulloa, se traslada a la conocida casa del Deán en la rúa do Vilar⁴³⁷.

Parece ser que Ferro Caaveiro habría presentado dos proyectos, de los cuales en la actualidad parece que solo se conserva el que fue desechado, habiéndose perdido el elegido, aunque todo apunta a que ambos responderían a un esquema de similares características⁴³⁸ (Fig. 235).

Apunta Taín Guzmán que el plano que en la actualidad se conoce aparece numerado y, por ello, se debía acompañar de una leyenda explicativa —hoy desaparecida— que complementaría las plantas y alzado. Su ausencia complica más la interpretación del conjunto aunque él mismo explica que podría haberse seguido la tradicional disposición de casas en Santiago, de manera que las estancias más próximas al exterior serían las destinadas a espacios públicos; mientras que las interiores se reservarían a estancias privadas. Sea como sea, la disposición que ofrecen los planos y la que se puede observar en la actualidad no son las mismas, en primer lugar porque no es el proyecto elegido y, segundo, por la serie de reformas que ha sufrido, especialmente desde inicios del siglo XX cuando las caballerizas se convierten en espacios para locales comerciales; y las plantas superiores se disponen para albergar las dependencias del Hotel España. En 1977, cuando se cierra este establecimiento, se transforma en viviendas independientes tal y como se mantienen en la actualidad de manera que, como indica Taín Guzmán: “en cuanto al interior, fue remozado hace unos años, destruyéndose completamente su estructura original”⁴³⁹.

En el plano original las diferentes partes de la casa se distribuyen en torno a un patio central que, en la actualidad, se sigue manteniendo y que linda con la escalera principal. Esta escalera se abría en un amplio hueco que ocupaba el centro de la casa, y que se caracterizaba por tener una gran profundidad. Folgar de la Calle reconoce que: “la distribución interior tenía como eje la escalera. Esta, de caja cuadrada abierta al zaguán por «puerta y ventana», tendría «el primer tiro de... cantería y los restantes del primero y segundo piso de madera... poniéndole en sus ángulos pilastras lisas con remates, çocalo, barandilla y balaustres torneados»”⁴⁴⁰.

Además, tal y como demuestran los planos, se debía de contar con una escalera de reducidas dimensiones y con una disposición menos protagónica que haría las funciones de servicio o desahogo, como venía siendo cada vez más habitual en determinadas casas compostelanas que se dejaron influir por las recomendaciones de la tratadística. Incluso se podría decir que estas escaleras

⁴³⁶ ACS. Actas Capitulares. Libro 55. IG 524 (1750-1753), fol. 178-r. *Cit.* por FOLGAR DE LA CALLE (1983, 318).

⁴³⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1983, 323, nota a pie nº 6).

⁴³⁸ IDEM.

⁴³⁹ TAÍN GUZMÁN (1999,199).

⁴⁴⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1983, 318).

ocuparían el espacio del muro en el que se inscribían. No obstante, la escalera que conviene destacar es la principal, la cual se ubica tras pasar un amplio zaguán de entrada que da acceso a un corredor que dirige directamente a las escaleras. Sucede que, si se compara con los planos, todo llevaría a pensar que la escalera ha modificado su orientación, si bien sigue manteniendo su forma de caracol con tramos rectos volados. Aunque es difícil hacer una interpretación sobre cómo sería el acceso a estas escaleras, dado que la distribución ha sido alterada en su mayor parte, el proyecto parece indicar que desde el espacio A se daría acceso al B, y de ahí un corredor llevaría a las escaleras que estarían lateralizadas, como convenía a un espacio estrecho que —a diferencia de lo que podía pasar en el pazo de Bendaña— no contaba con un amplio margen para la disposición de una escalera central. En la actualidad, el inicio de las escaleras, que es frontal, se encuentra ligeramente desplazado respecto al punto central de la entrada.

Por otro lado, se podría decir —en base a lo que ilustra el proyecto— que la escalera no ha modificado su discurso formal pues se trata de una escalera de único tiro que se desarrolla a partir de tres tramos con una doble vuelta que gira sobre un ojo central vacío. Dicho de otra forma, se trata del esquema ya consolidado para palacios compostelanos, derivado de la tradición claustral renacentista, que ya se había empleado en importantes recintos religiosos compostelanos y que Clemente Sarela se encargó de codificar como el modelo de arquitectura civil de carácter palaciego.

La situación de la escalera se modificó, pero se cree que no fue así con los elementos, pues muchos de ellos son la imagen de un determinado estilo que se vincula al siglo XVIII compostelano (Fig. 236). Folgar de la Calle reconoce que: “la distribución interior de la casa se ha visto alterada en sucesivas reformas y tan sólo se ha respetado la escalera”⁴⁴¹.

El contraste de los diferentes elementos que componen la escalera evidencia que se están conservando partes antiguas; mientras que otras, probablemente, se hayan podido hacer recientemente para igualar a las anteriores, siendo réplicas de las originales. En cierto sentido, las reformas que sufrió a lo largo del siglo XX beneficiaron el buen estado del edificio, evitando los resultados negativos que sí se observan en otras escaleras de la ciudad.

Una vez más se inicia con un tramo de piedra, el cual tiene como punto de arranque un potente pilar de piedra que, como imponía la tradición heredada de Domingo de Andrade, se decora con una voluta del mismo material. No obstante, ahora ya no se decora con sargas de frutas, sino que simplemente se emplean motivos geométricos y placas, lo que supone una continuación al estilo de placas —denominación aplicada por Schubert— o —en palabras de Murguía— estilo de “maestros de obras” que caracterizó la obra de Simón Rodríguez, de la que Clemente Fernández Sarela y Lucas

⁴⁴¹ FOLGAR DE LA CALLE (1983, 320).

Ferro Caaveiro fueron sus mejores continuadores (Fig. 237). Folgar de la Calle realiza una comparación entre las obras de estos dos últimos y reconoce la “fuerte semejanza estilística” que hay entre ambos⁴⁴². De este modo, no extrañaría pensar que Lucas Caaveiro habría tenido en cuenta ejemplos ya ejecutados como la escalera de la casa del Deán, para su nuevo proyecto. Los restantes tramos se realizan en madera y, en la actualidad, se conservan en un buen estado, en gran medida gracias a los cuidados de sus actuales propietarios⁴⁴³. Estos tres tramos desembocan cada uno en un gran rellano en forma de escuadra —tal y como sucedía en el pazo de la plaza de Feijóo— llevando una de sus alas a uno de los dos pisos que se distribuyen por planta; mientras que la segunda continúa el ritmo de la escalera. El discurso de los tramos es cómodo ya que los peldaños siguen manteniendo una altura coherente al paso del hombre. No obstante, a diferencia de lo que sucedía en Bendaña, ahora los peldaños tienen una profundidad reducida, lo que hace que los pasos sean más comprimidos. Marcando el tránsito entre un tramo y el siguiente continúan disponiéndose los descansillos habituales, que hacían de la escalera un espacio más seguro ante cualquier tipo de riesgo.

Todo el conjunto se cierra por medio de una balaustrada que se construye en madera desde el primer momento y que define todo el perímetro interior de la escalera; y también se emplea como elemento divisorio entre el extremo del rellano menor y el propio discurso de la escalera (Fig. 238). Se compone, como venía siendo habitual, de una serie de balaustres que ya nada tienen que ver con la tradición clasicista compostelana. Ahora se trata de unas piezas más estilizadas donde la panza se reduce y se aplasta, dejando paso a unos extremos rectos que unen, por medio de una serie de molduras, al pasamano propiamente dicho. Son los mismos que había empleado en la iglesia de las Angustias (actual San Fructuoso) (Fig. 239), pero que también se aplicaron a otros conjuntos como la escalera del palacio de los Bermúdez y la escalera de acceso a la iglesia de San Martín Pinario, ambas las dos realizadas en un espacio de tiempo muy similar, la década de 1770, y sobre las cuales todavía no se ha conseguido definir de manera rotunda la autoría de las trazas⁴⁴⁴. En cuanto a los

⁴⁴² FOLGAR DE LA CALLE (1983, 321).

⁴⁴³ Aprovecho para agradecer la amabilidad y atenciones prestadas por el presidente de la comunidad don Ángel Viaña y su mujer doña Victoria González, sin los cuales no habría podido conocer esta importante pieza para la historia de la escalera compostelana.

⁴⁴⁴ Sabemos que las obras de la iglesia de San Martín Pinario se ejecutaron hacia 1770. En 1774 el colegio de los Irlandeses se vende en subasta pública a José María Bermúdez. A pesar de no haber encontrado la información relativa a la construcción de una nueva casa en el solar del colegio, sabemos que esa casa en la década de 1780 ya estaba habitada por Joaquín María Bermúdez, como así se demuestra en el codicilo de su padre, firmado en 1800. Los rasgos estilísticos que plantea la fachada, así como determinados elementos que se disponen en la escalera y, muy especialmente, un documento de tasación del viejo edificio en el que se confirma su estado ruinoso, hacen pensar que el edificio debió de ser, en cierta medida, remodelado y adaptado a los nuevos usos. Sin embargo, no sabemos a cuenta de quién pudo correr la elaboración de las trazas. En 1774 Lucas Ferro Caaveiro ya había muerto. Respecto a Fray Manuel de los Mártires, cuya actividad artística es más desconocida, se sabe que en 1776 había fallecido. Al respecto *vid.* PITA GALÁN (2013, 409). Por lo tanto, no podemos definir claramente la autoría de estas obras tan fuertemente enraizadas con el barroco compostelano, y que responden a características muy cercanas a ambos arquitectos. En su tesis doctoral, Fernando Pérez Rodríguez rompe con la tradición y propone a Miguel Ferro Caaveiro como autor de las trazas. Aporta algunos documentos en los que el arquitecto aparece mencionado en el entorno de esta obra. Al respecto remitimos al capítulo en el que se abordará el estudio de esta escalera (cap. 4.5., p. 879).

pilares, que marcan un ritmo en el desarrollo de la escalera, vuelven a decorarse con motivos geometrizarantes y de placados, tal y como acostumbraba a hacerse en la arquitectura santiaguesa. La nota decorativa la marcan los enormes pináculos con los que el conjunto adquiere unas grandiosas dimensiones y una solemnidad y monumentalidad acordes a la propiedad del cabildo. Una vez más se trata de un pináculo rematado en una bola que se descompone en una serie de gajos marcados por unas aristas; y que destaca por la dimensión que adquiere. Un tipo que se seguirá empleando en la decoración de otras escaleras construidas con posterioridad.

A pesar de que la escalera se encuentra en el interior de la casa, la oscuridad de la planta baja se subsana en los siguientes niveles. Ello se debe a la disposición de una serie de ventanas por las que se filtra la luz que entra a través de un pequeño patio interior. La configuración de estos espacios para la luz recuerda la disposición de los *parladoiros*, a pesar de que hoy no hay rastro de estos elementos. Un último elemento es la cristalera que se dispone en la parte superior, a modo de lucernario y que actualmente se decora con el escudo de Galicia.

El conjunto resulta sólido y rotundo pues, a pesar de que se disponen en rampas voladas como venía siendo habitual en casas con varios niveles, los tramos iniciales se sostienen por medio de un muro pétreo, lo que garantiza la estabilidad del conjunto.

Las escaleras del pazo de Pedrosa son uno de los buenos ejemplos compostelanos que demuestran como este elemento arquitectónico puede pervivir con el paso del tiempo, aun cuando las funciones y el orden interior del resto de estancias del inmueble puedan variar. Por otro lado, mantienen una tradición impuesta desde principios del siglo XVIII en la práctica de la construcción de escaleras en los palacios compostelanos, siguiendo fundamentalmente los esquemas de Fernández Sarela. No obstante, esta escalera desarrolla sus características propias que darán las pautas para el desarrollo de otras que se ejecutaron décadas después y, gracias a ellas, se puede establecer relaciones estilísticas con otros conjuntos sobre los cuales las referencias son escasas.

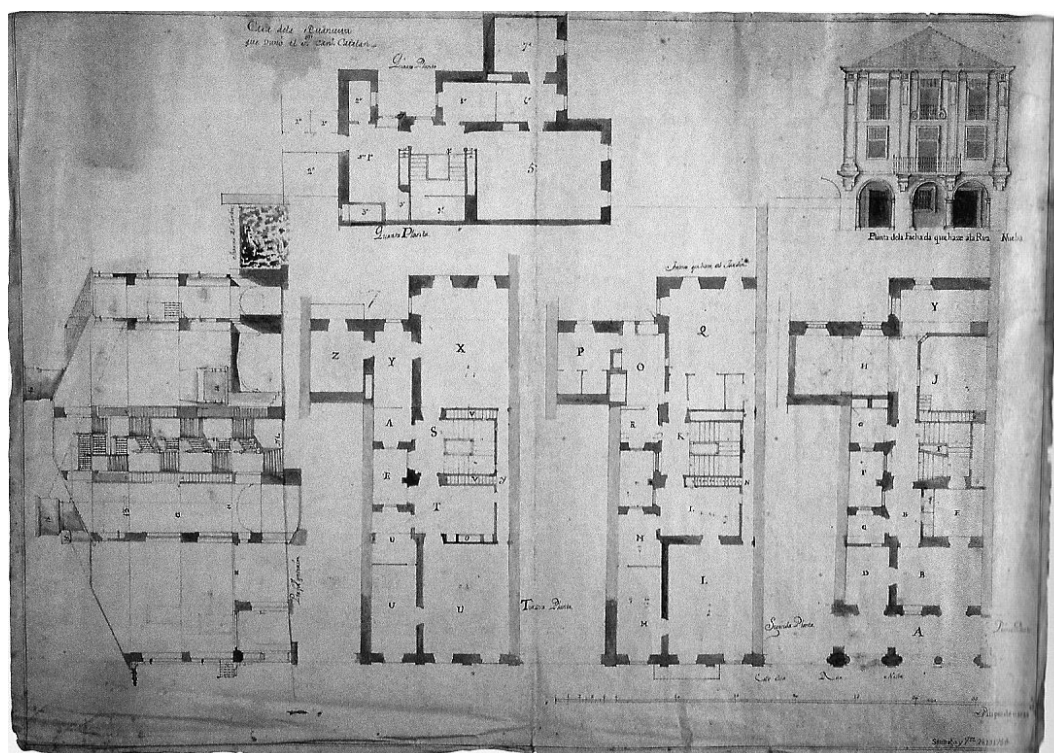


Fig. 235. Plano del pazo de Pedrosa. ACS. Fuente: Taín Guzmán (1999).



Fig. 236. Arranque de la escalera.



Fig. 237. Motivo decorativo del pilar de arranque.



Fig. 238. Barandilla de la escalera.



Fig. 239. Remate de la fachada de la iglesia de las Angustias.

Dentro del marco de la construcción de casas señoriales hay que destacar aquella en la que en la segunda mitad de siglo XIX vivió el doctor Vaamonde, comúnmente conocida bajo el nombre de pazo de Vaamonde. Situada en el número 59 de la rúa do Vilar (antiguo nº 29)⁴⁴⁵, es uno de los edificios que forman parte del casco viejo de la ciudad, que todavía hoy mantiene la dignidad que antaño poseyó. Paradójicamente se trata de un edificio sobre el cual, a pesar de ser la sede del Consorcio de Santiago, pocos estudios —por no decir ninguno— o reseñas, existen. Quizá la falta, pérdida o desconocimiento de documentos no permitan hacer un estudio de la misma. En su parte posterior, limita directamente con el pazo de los Bermúdez, lo cual pone de manifiesto su estratégica situación dentro del entramado urbano. Un callejón lateral, el de Entrerrúas, es llamado así porque, bordeando los dos edificios, comunica directamente las dos calles. Además, en la pequeña plaza central que se genera en el centro finalizaba el callejón del Canónigo, que se iniciaba en la calle de Fonseca, entre el terreno de la casa de la Balconada y el de la casa del Deán. Como testigo se conserva una pequeña y discreta puerta que pasa desapercibida a la mayor parte de los transeúntes. En el plano de 1783 (Apéndice 3) se recoge esta antigua vía, de la misma manera que deja intuir el terreno sobre el que se asentaba la casa de Vaamonde precedida, como el resto de sus vecinas casas, de un soportal que todavía hoy se conserva. Este indicio presupone que se trata de una casa que sobrevivió a la normativa urbanística que determinó el derribo de los soportales de las casas del flanco oriental de las rúas do Vilar y Nova⁴⁴⁶. Se puede conjeturar, de esta manera, que se debe de tratar de una obra realizada en el marco del siglo XVIII, aunque por falta de datos relativos a la cuestión no podemos precisar en qué momento de la centuria se ha ejecutado la obra. No obstante, determinadas pistas podrían determinar que se trata de un edificio realizado en torno a la segunda mitad del siglo XVIII.

La falta de documentación y de trabajos realizados sobre esta arquitectura compostelana empobrece en conocimiento de la historia de esta casa. Por si existiera la duda de que se pudiera tratar de un proyecto constructivo del siglo XVII, estudios centrados en la arquitectura de aquel tiempo y los arquitectos que trabajaron en la ciudad no refieren en ningún momento esta obra⁴⁴⁷. Algo similar sucede con los trabajos que ahondan en el fenómeno arquitectónico desarrollado en la ciudad en el siglo XVIII. Sin embargo, y por indicios comparativos centrados en análisis tipológicos y determinados rasgos estilísticos, creemos que es una obra que se debe entender al amparo de estas otras desarrolladas principalmente por los talleres de Fernández Sarela o Ferro Caaveiro; y que a su

⁴⁴⁵ PRADO Y VALLO (1887, 177).

⁴⁴⁶ Sobre la práctica de derribo de los soportales, incluida en las *Ordenanzas de la Policía de la Ciudad de Santiago*, de 1780, *vid.* SINGUL LORENZO (2001, 103-104) y ROSENDE VALDÉS (2014, 297).

⁴⁴⁷ Bonet Correa no hace mención en su estudio.

vez continuaban una línea marcada por la tradición de la arquitectura doméstica de Domingo de Andrade: orden de pilastras gigantes que enmarcan la fachada, marcos mixtilíneos que rodean los vanos, amplio zaguán que precede el vestíbulo y la escalera de la casa... Otra cuestión fundamental es la del origen de la familia. La piedra armera que preside la fachada se centra con el escudo de los Montenegro, aquella misma familia a la que también perteneció el pazo de la plaza de Feijóo. De esta manera, todo parece indicar que esta casa es otra de las múltiples obras de carácter privado con las que se enriquece la arquitectura y urbanismo compostelanos en el siglo XVIII. Además, constituye un modelo de casa señorial que desarrolla un nuevo tipo de escalera.

La primera de las características que la diferencia de otras edificaciones de similar rango es que presenta una fachada muy estrecha con un pórtico de entrada (Fig. 240), en el que destaca la profundidad que se origina en base a una serie de dependencias que giran en torno a dos espacios: por un lado la escalera principal, que es la que da acceso a la planta noble y a las dependencias de descanso de la familia; y de una forma ingeniosa detrás de esta, y separada por una puerta, se sitúa una escalera de servicio, escondida y de menores dimensiones que la primera, y que es la única que da acceso al último piso donde, como venía siendo habitual, se situarían con gran probabilidad las cocinas y otras dependencias para el servicio. En este caso, la estrechez del edificio obliga a tomar esta disposición, siguiendo algunas de las pautas que se recogían en los tratados de arquitectura franceses del siglo XVIII, como presentaba Briseux en su *Architecture Moderne* donde se recomendaba situar la escalera de las casas nobles en un lateral, siguiendo una disposición simple de ida y vuelta (Fig. 241). En cuanto a las escaleras de servicio, la tratadística también las había contemplado de forma y manera que ya en la segunda mitad del siglo XVIII arquitectos como Milizia recomendaban el empleo de una escalera secreta —a poder ser entre los muros— para el tránsito del personal de servicio. En Compostela existen buenos ejemplos como el de la casa del doctor Valderrama, en la plaza de Mazarelos.

El acceso al interior se realiza a través de un zaguán de entrada que conecta con un distribuidor respecto al que las escaleras se sitúan en el lateral derecho. Una vez más vuelven a estar en un punto cercano a la entrada (Fig. 242). Pero al contar con un espacio limitado se disponen de forma que ocupan el menor espacio posible, sin por ello renunciar a la grandeza que a este tipo de casas le corresponde. La construcción de las escaleras monumentales en los pazos y casas señoriales compostelanos había sido una práctica habitual desde inicios de aquel siglo. Como ya se ha indicado en varias ocasiones —y aunque existen otras maneras de situarlas— lo habitual era que ocuparan el frente de la puerta, tras pasar el zaguán, siguiendo las instrucciones procedentes de la tratadística internacional. En algunos casos —siempre que las condiciones territoriales lo permitieran— se pudo hacer. Sin embargo, el problema que presentaban los solares irregulares que caracterizan el trazado

urbano de Santiago, en muchos casos impidió que se pudiera desarrollar un modelo perfecto y único de escalera. En el caso del pazo de Bendaña o en la casa del Deán esto sí se podía hacer, pues las amplitud que marcaba su fachada y la profundidad del solar en el que se situaba lo permitían. Además, en ambos casos se está hablando de obras de gran relevancia, lo que se justifica a través de sus dimensiones y la condición de sus propietarios.

De este modo, las escaleras de la casa del doctor Vaamonde responden a un esquema básico de ida y vuelta poco habitual en el contexto compostelano de la época. Estas escaleras unen las tres primeras plantas —bajo, primero y segundo— donde se dispondrían las estancias nobles, primero las más públicas; luego las privadas, de forma y manera que al llegar al segundo piso el hueco de la escalera permite ver una especie de balcón que se alza sobre el espacio pero que no tiene acceso a partir de esta escalera principal. Hay que señalar un rasgo habitual en este tipo de escaleras y es que, como venía siendo habitual, en el espacio que generan las rampas se habilita un hueco que funciona como almacén.

El espacio rectangular que generan se encuentra en su práctica totalidad ocupado por el discurso de las dos rampas que, a diferencia de cómo venía siendo habitual, desde su comienzo se disponen en madera. Solo en el peldaño de arranque —de grandes dimensiones— se mantiene la piedra como elemento dignificador de un conjunto en el que la ornamentación se concentra en determinados puntos intrínsecos a los elementos constructivos.

Además, a diferencia de otras casas, se puede decir que el problema de la iluminación está bien resuelto, pues las ventanas —de grandes dimensiones— no solo se disponen en cada uno de los grandes descansillos que se originan entre los diferentes niveles; sino que también se hace uso de una cristalera superior que funciona a modo de lucernario. Frente a lo que había sucedido en otras casas, este recurso combina el audaz sistema de iluminación cenital que recomendaban los manuales internacionales y que ya se había empleado en San Martín Pinario; pero al tratarse de una obra de carácter menos ambicioso se renuncia a la cúpula, con el fin de integrar este nuevo sistema de luz cenital que consiste en disponer una cubierta plana por donde se filtra la luz directa que incide en el desarrollo de las escaleras.

A la importancia estética que le concede la luz, cabe añadir la que le otorga una decoración que se ciñe al desarrollo de la balaustrada, realizada íntegramente en madera, a excepción del pilar de arranque pétreo que desarrolla el mismo contenido temático que la madera, pero al que añade el recurso habitual de la voluta, que en este caso se proyecta por dos de sus lados. Además, el discurso de las distintas partes de la escalera se marca por medio de una serie de pilastras en madera que se decoran con un tipo de elementos derivados de la tradición de placas impuesta por el Barroco de

Simón Rodríguez, que fue el triunfante a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, enriqueciendo el repertorio ornamental vegetal que había dominado el siglo XVII. De este modo, la decoración sintética que provocaba el Barroco de placas se deja mostrar en los adornos que se labran en los balaustres de perfil campaniforme, en el que destaca un relieve en forma de remate de lazo, donde se inscribe el motivo habitual de gota, desarrollado ya en las obras de Simón Rodríguez. Con gran probabilidad, tal y como han reconocido historiadores especializados en el estudio del arte barroco compostelano, la presencia de este repertorio decorativo se deba a la introducción de los libros de grabados de autores del centro de Europa, en especial de Vredeman de Vries de quien se tiene constancia habría existido algún ejemplar en la ciudad, por ejemplo el de la biblioteca de San Martín Pinario⁴⁴⁸. Estos motivos decorativos se repiten en los netos de las pilastras, donde se sigue empleando esa decoración cajeadada que inserta en el imoscapo una gota. Los remates de estas pilastras hacen uso del típico remate de pináculo con esfera superior.

No se pueden obviar una serie de elementos figurativos que contribuyen a dinamizar el conjunto de la escalera. Aunque se pueda tratar de un añadido del siglo XX del que, hasta el momento, se desconoce su procedencia⁴⁴⁹, todo parece indicar que en el proyecto original se prescindiría de la inserción de estas ménsulas en madera a las que se les añade una figura masculina, especie de atlante o Hércules que, por la fuerza plástica y expresiva que tienen, generan una sensación de solidez y contundencia de la escalera (Fig. 243). Estos soportes sobresalen de la línea impuesta por las escaleras, lo que podría haber sido un indicio de ser añadidas décadas después. A primera vista lo que destaca es la disposición que adoptan las figuras, siendo ejemplo de una expresividad plástica que podría ser heredera de una tradición barroca que parte de preceptos miguelangelescos, en los que las figuras dan la sensación de opresión e incapacidad para salir del marco en el que se encuentran integradas; lo que se explicita en mayor medida por las complicadas posturas —muchas veces imposibles— que adoptan. En las marcadas anatomías de las esculturas se observa una destreza técnica que permite trabajar la madera como si de piedra se tratara. Los efectos que se consiguen en la consecución de una fisionomía del rostro son la muestra del buen hacer del artífice, al igual que sucede con la definición de los músculos que denotan un dominio no solo de carácter técnico sino de la anatomía del cuerpo humano. Lo mismo sucede en lo que a la caracterización del rostro se refiere, pues se puede observar una variedad de caras que muestran tanto a personajes de avanzada edad que siguen un modelo más hercúleo —con un tratamiento de barbas y cabellos que parecen más propios de la escultura en piedra— como aquellos otros que responden a unos esquemas más apolíneos —imberbes y jóvenes— en los que siempre reina un cierto halo de dolor y dramatismo. El efecto —hasta cierto punto tosco— que genera el trabajo con la madera da como resultado un

⁴⁴⁸ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 643).

⁴⁴⁹ Coincidiendo en el tiempo en que habita en la casa en propio doctor Vaamonde.

expresionismo general que trasciende los patrones conocidos hasta el momento en la escultura gallega del XVIII. El dramatismo había sido uno de los rasgos que sí se dejaron apreciar en la escultura de este siglo, pero nunca antes se había visto —en Santiago— un tipo de figuras que respondieran a estos patrones, lo que abre un debate sobre el posible origen de las mismas. La función de unas figuras que actúan a la manera de ménsulas o, lo que es lo mismo, como elemento sustentante del entramado de la escalera, llevaría a reconsiderar su paralelismo con la figura del atlante, tan del gusto manierista centroeuropeo, asemejándose a aquellos modelos presentados por Dietterlin (Fig. 244).

La destreza técnica de su creador es indudable y ello se evidencia en el trabajo de los distintos planos y partes no solo del cuerpo sino de la cara donde se perfilan y delimitan perfectamente los pómulos, nariz, boca, incluso hasta el tratamiento de los cabellos. Bien es cierto que en lo que al canon se refiere se producen anomalías y desproporciones entre las dimensiones que adquieren manos, pies y cabezas que resultan mucho más llamativos que el resto de partes del cuerpo. Sin embargo, resulta extraño que una persona que domina tan bien la técnica haya podido descuidar un aspecto como este, con lo que se podría interpretar que se trata de otra manera de enfatizar ese expresionismo que domina el conjunto.

Junto a estas piezas que parecen brotar de la propia materia que genera la ménsula, aparecen otra serie de animales como la rata, o la serpiente que se enroscan en las figuras y que fomentan el dramatismo de estas atormentadas figuras que parecen estar atrapadas en una materia infinita. Es difícil precisar el significado de estos animales al carecer de las fuentes gráficas de las que seguramente han tenido que partir. El desconocimiento del autor de las mismas y de la intención de quien mandó ejecutarlas complica su lectura. Si se parte de la idea de que la casa pertenecía a un médico de la ciudad, posiblemente pueda haber algún tipo de lectura de carácter científica; o a lo mejor se estaría dentro de la idea de identificación del dueño como nuevo Hércules. Pero si se ciñe a la idea de que estas piezas pueden ser de origen posterior se rompería cualquiera de las dos hipótesis anteriores.

Actualmente la escalera de la casa del doctor Vaamonde se mantiene en un buen estado de conservación. Si esto es así es debido al asentamiento de las oficinas del Consorcio de Santiago, donde se gestiona la subvención de obras, ayudas y asesoramiento de obras de restauración en el casco viejo. Es uno de los edificios mejor cuidados de la ciudad y mantiene un uso respetuoso con la idiosincrasia del mismo. Así se ha mantenido a lo largo de todos estos años.



Fig. 240. Zaguán de entrada, inmediato al espacio de escalera.



Fig. 241. Desarrollo de la escalera.



Fig. 242. Arranque de la escalera.



Fig. 243. Ménsulas con atlantes.

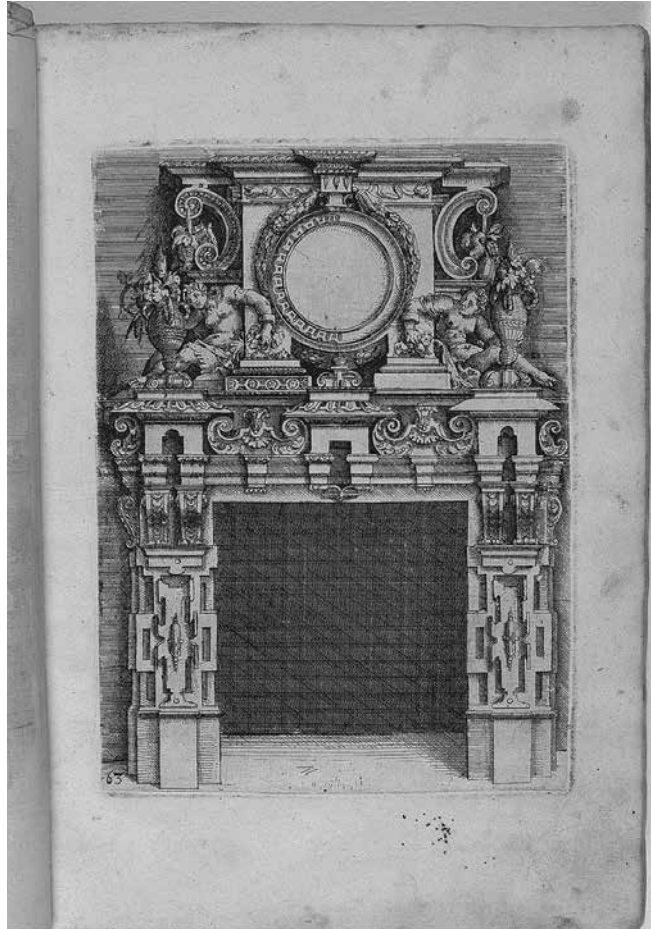


Fig. 244. Diseño de chimenea con ménsulas. Fuente: Dietterlin (1598).

De nuevo el capítulo de pazos urbanos compostelanos vuelve a tener como arquitecto estrella a Clemente Fernández Sarela cuya trayectoria ya estaba consolidada cuando en el año 1760, don Valentín Sánchez de Boado⁴⁵⁰, uno de los principales mecenas que vivió en la segunda mitad del siglo XVIII, le encarga un proyecto para la construcción de una casa en la calle de Casas Reales. Esta nueva obra se dispone en un terreno en forma de ángulo que forma una pequeña plaza paralela al discurso de la calle, próxima a la iglesia de las Ánimas, que por aquel entonces aun no estaría bien definida⁴⁵¹. Dice Folgar de la Calle que la casa fue de regalo don Valentín a su sobrina doña Margarita de Castro Boado, en cuanto esta contrajo compromiso matrimonial con Pedro Varela Fondevila, que ostentaba el cargo de “abogado de la Real Audiencia”, y que será el que le dé nombre al pazo⁴⁵².

Pese a tratarse de un edificio poco conocido, el hecho de llevar la firma de Fernández Sarela hizo que la historiografía prestara cierta atención a su estudio. Y aquí, fundamentalmente sobresalen los trabajos de Folgar de la Calle, que hace su primera aproximación a través de la monografía de la saga familiar de los Sarela. Además, con motivo de la rehabilitación del conjunto, junto con Alberto Noguerol, presentan un estudio más amplio sobre la obra en cuestión. Sucede esto cuando en la década de los noventa la Fundación Caja Madrid adquiere el edificio y lo acondiciona como centro cultural de la Obra Caja de Madrid. La carencia de planos descriptivos que perfilen la idea de este edificio, así como de datos que permitan valorar la escalera en el conjunto del edificio, dificulta su comprensión. No obstante, se conserva un plano muy esquemático de la casa, fechado en 1661 y que forma parte del Fondo Municipal que hoy se conserva en el AHUS (Fig. 245). El problema es que en él solo se representan los bordes del edificio, sin prestar atención a su desarrollo interior⁴⁵³.

La situación de la casa favorecía el enriquecimiento urbano, pues se disponía como un telón de fondo para quien accediera desde la plaza de Cervantes y además, al tratarse de un palacio en esquina —por tanto con dos fachadas—, hace uso de un ingenioso recurso que no rompe el discurso de la calle (Fig. 246). Se trata de unir las dos fachadas por medio de una esquina en chaflán

⁴⁵⁰ FOLGAR y NOGUEROL (1996, 7). Tal y como informa la autora este mismo hombre fue el que financió las obras del convento de la Enseñanza, en un primer momento también encargó su proyecto a Clemente Sarela, lo que muestra por un lado la importancia y poder adquisitivo de Valentín Sánchez Boado; y por otro lado como Sarela fue un arquitecto valorado no solo por el cabildo compostelano a la hora de hacer sus obras de carácter más civil sino también por los sectores más nobles de la ciudad.

⁴⁵¹ Las trazas de esta iglesia las da Miguel Ferro Caaveiro en 1773 aunque será ejecutada, finalmente, por Juan López Freire en 1784. No obstante, la parcela ocupada es la que ya se pone de manifiesto en el plano de la ciudad conservado en el AIEGPS, aunque en este plano de 1750 lo que se reflejaría sería el conjunto de casas que se debieron de comprar para construir el pazo Fondevila.

⁴⁵² FOLGAR y NOGUEROL (1996, 7). Pedro Varela Fondevila también fue Alcalde de la ciudad en 1776. CEBREIROS (1999, 101).

⁴⁵³ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 210 (enero- agosto 1761), fol. 63-r.

que, lejos de romper la unidad del conjunto, la une y da un sentido de continuidad que no solo se limita al edificio, sino también al discurso de la vía pública. Dicho espacio es el marco adecuado para dar cabida al escudo de la familia Sánchez Boado.

Aunque son dos las caras que presenta el edificio, solo una se configura como principal. Estéticamente podría parecer secundaria, pero la puerta de acceso marca el orden de preferencia y, a pesar de que el lienzo norte presenta un orden más simétrico en la disposición de los vanos, la decoración que caracterizó otras puertas principales de las obras de Sarela continúa la tradición en esta fachada oeste que, por otro lado, es la que se abre a la pequeña plaza. A pesar de que el paso del tiempo ha obligado a hacer determinados cambios —añadido de balcones, aumento de vanos...— es innegable que la irregularidad en la disposición de los vanos viene dada desde el proyecto inicial en cierto modo —tal y como afirma Folgar de la Calle— “por razones funcionales” dado que “su mayor número en el lateral derecho se debe al deseo de proporcionar luz directa a la escalera y a la cocina” ⁴⁵⁴.

En efecto, una vez más zaguán y escaleras se convierten en los elementos protagonistas y distribuidores del resto de dependencias del edificio (Fig. 247). Sin embargo, a diferencia de lo que venía ocurriendo en otras obras por él construidas, esta vez las escaleras —quizás condicionadas por el espacio en el que se articulan— se disponen en un lateral de dicha fachada de manera que se accede primero al zaguán que, según Folgar, comunicaría con una de los espacios destinado a las labores de servicio⁴⁵⁵, y en cuyo extremo derecho, separado por una puerta, se daría acceso al hueco de la escalera, que a su vez dispone una puerta lateral que conecta con lo que debían de ser las caballerizas, a las cuales se entra desde la parte posterior del edificio.

Lo que ahora cabe destacar es el espacio intermedio entre el vestíbulo y las caballerizas, que da cabida a la caja de escalera que comparte con el resto de la casa la disposición irregular de su espacio, pues se inscribe en una especie de trapecio, condicionado por el resto de las estancias. Situada al margen derecho de la entrada, ya no responde al esquema de escalera frontal que formaba un eje longitudinal con el vestíbulo. Folgar de la Calle explica el motivo del desplazamiento

“Sarela sitúa la escalera, como verdadero eje distribuidor del edificio, en el centro del espacio habitable; y por ello debido a que la portada principal, abierta en el centro de la fachada, no coincide con el punto medio del solar, la portadilla interior se encuentra a la derecha del zaguán, lugar donde el arquitecto trata de dirigir la atención del visitante con ese tratamiento enriquecedor de las dos puertas frente a la desnudez del muro de sillería del resto del zaguán; y

⁴⁵⁴ FOLGAR y NOGUEROL (1996, 9).

⁴⁵⁵ FOLGAR y NOGUEROL (1996, 13).

de este modo busca orientar el recorrido de todo aquel que llega al palacio y se dispone a subir a la planta noble”⁴⁵⁶.

Ello obliga al visitante a girar noventa grados tras pasar la puerta de entrada para acceder a dos puertas pétreas que, dispuestas de forma paralela, forman un espacio rectangular —que se refleja al exterior por medio de una ventana— en cuyo lateral tienen una escalera que baja a las bodegas. A continuación, y separada por la segunda de estas puertas, se vuelve a dar otro giro de noventa grados —esta vez a la izquierda— para subir por una escalera de único tiro, y que une las cuatro plantas que forman el edificio. Se puede decir que el espacio de la caja de la escalera es la suma de esos dos espacios rectangulares separados por dos arcos pétreos. Por tanto, este emplazamiento resulta novedoso en la carrera arquitectónica de Sarela, lo que demuestra su versatilidad y aprovechamiento del espacio. Aunque esta obra marca el fin de su actividad artística, y a pesar de que presenta alguna diferencia respecto a modelos anteriores, sigue siendo fiel a determinados rasgos de su estilo.

En primer lugar la disposición de la escalera de acceso a las plantas superiores no solo se dispone bajo el esquema de triple tramo volado, sino que toma como claro referente la escalera que casi dos décadas antes había proyectado para la casa del Deán, con la diferencia de que en el pazo Fondevila las dimensiones se reducen al tratarse de un espacio pequeño (Fig. 248). La disposición de los primeros tramos de cada rellano en forma de abanico es un recurso añadido para la dignificación del conjunto. Además funciona como un recurso de acogida y permite atar todo el conjunto desde el principio hasta el fin. Cada serie de tres tramos se separa por unos amplios y profundos rellanos donde se abren tres vanos: dos puertas laterales que dan acceso a sendas habitaciones; y un tercer hueco que se refleja a la fachada exterior y marca un eje con las otras dos ventanas que la flanquean por sus extremos superior e inferior. No obstante, a pesar del reducido número de peldaños que constituyen cada tramo, se intercalan dos descansillos como se recomendaba en los libros de arquitectura. Estos descansillos también permitirían el intercambio de dos personas que suben y bajan pues, a diferencia de lo que venía sucediendo en otros conjuntos, la estrechez de los peldaños hace difícil que dos personas puedan cruzarse de forma fácil en un mismo punto de la escalera. Junto a esto existe otro impedimento que es la medida de los peldaños. Una vez más se vuelve a repetir la tradición que si bien había nacido en los albores del siglo XVIII al amparo de la obra de Domingo de Andrade, populariza Clemente Sarela en la segunda mitad. El intercalado de la estructura de piedra en el primer tramo con la de madera en los restantes vuelve a ser la imperante en este nuevo conjunto de escaleras. Y si los primeros peldaños donde la tabica se complementa con un potente resalto pétreo, alcanzan una altura apropiada al paso; no sucede así con los restantes en

⁴⁵⁶ FOLGAR DE LA CALLE (1985, 125-126).

carpintería donde no solo aumenta la altura del peldaño sino que se estrecha la profundidad de la huella y del peldaño en general.

Con gran atino la situación de la escalera colindando con una fachada situada en el frente de una pequeña plaza, facilita el tema de la iluminación. Desde la tratadística internacional se recomendaba, siempre que se pudiera, que las escaleras se situaran próximas a la fachada para que se iluminaran directamente por las ventanas. Así sucede aquí, de manera que la iluminación es directa y clara. Este problema en la casa del Deán se veía solventado mínimamente por la disposición de un patio trasero cuyas ventanas posteriores irradiaban luz al interior. No sucedía así en el pazo de Bendaña que, a pesar de disponer de una amplia fachada orientada a una gran plaza, renuncia a situar las escaleras directamente al exterior. Ahora las escaleras declinan su posición central para traspasarse a un lateral que se separa de la calle por el lienzo con ventanas que dirigen la luz a su interior. Se trata de unas ventanas que, embutidas en el muro, parecen adoptar la disposición típica de un *parladoiro*, aunque se carece de los bancos laterales. La luz en la parte inferior proviene, además, de la puerta de entrada, y que se filtra por los arcos que dan acceso a la escalera así como por medio de un ventanuco que irradia luz a ese espacio pétreo de acceso a las bodegas. En los pisos superiores la luz también sale de las estancias laterales, y existen otros vanos más, en los dos descansillos iniciales —hoy cegados— que tal y como demuestran los planos parece que darían acceso a unas escaleras secundarias, quizá para el servicio, como venía caracterizando este tipo de obras que seguían las directrices de la tratadística europea⁴⁵⁷. De ser así en el primero de los descansos de mesa quebrada confluirían las salidas de estas dos escaleras; mientras que el vano que se dispone en el segundo descansillo sería una ventana que daría luz a la oscura escalera que desde el sótano discurría por detrás. Por último, el conjunto se corona con una ventana superior que proporciona la luz a través del hueco de la escalera.

Son dos los elementos que reciben la práctica totalidad de motivos decorativos: las puertas de acceso y la barandilla que articula todo el conjunto (Fig. 249). A pesar de que esta última está hecha íntegramente en madera, hay que señalar que la estructura de acceso destaca por la belleza y delicadeza de las partes y elementos decorativos que la componen, hechos todos ellos en labra, donde una vez más se demuestra el trabajo exquisito de los canteros de Galicia en el empleo de unos motivos decorativos que cada vez más consolidan el lenguaje estético de finales del siglo XVIII. Este

⁴⁵⁷ Tal y como muestran los planos de cómo estaba la casa antes de que la Fundación Caja Madrid interviniera en ella, todo parece indicar la presencia de unas pequeñas escaleras que con gran probabilidad conectarían la parte baja de la casa, donde se instalaron las bodegas y que se situarían en paralelo al segundo tramo de la escalera; y anexo a la primera rampa, pero separada por una pared, la escalera que desde la caballeriza conectaría con la principal. Esta disposición de escaleras secundarias ya se observaba en el pazo de Vaamonde, pero también existen otras casas importantes en Compostela como la del doctor Valderrama que disponen, en paralelo a la principal, otras escaleras para el tránsito de los sirvientes. FOLGAR y NOGUEROL (1996, 49).

espacio que media entre el zaguán y la escalera en sí, se dispone entre dos aberturas, una en forma de arco rebajado; y la otra como estructura adintelada con un vano superior transversal. Ambas se sujetan sobre potentes machones de base cuadrada que sostienen en su parte superior unos motivos también hechos en piedra que van a ser la constante decorativa a lo largo de la balaustrada. Se trata de unos potentes pináculos que responden a un esquema similar al visto en la casa número 40 de la Rúa Nova, obra de su compañero Lucas Ferro Caaveiro. Como ya explicó Folgar de la Calle se trataba de llamar la atención del visitante, de guiarlo hacia las partes importantes de la casa, aquellas que debía de ver. La originalidad radica en embutirlos contra la pared, de forma que se proyectan al exterior cual relieves, llegando en algún caso casi a independizarse de la masa mural. Además, a diferencia de los de Caaveiro, se enriquecen con una especie de roleos en cada una de las caras de las que está formada, rematando en una gran bola de gajos que se finaliza con un botón. A mayores, estos elementos se enriquecen con un juego de placas habituales a la obra de Sarela dando ricos juegos de luces y sombras creadas gracias a la plasticidad que adquiere el muro en base a los recortes y quebramientos que se generan, especialmente en la parte superior.

Por su parte, la balaustrada que se inicia con un potente machón pétreo inserto en la pared, repitiendo el mismo esquema de pináculo, genera el inicio de la escalera en forma de abanico. Se apoya este primer y segundo tramo de barandilla sobre una zanca de piedra que también tiene su punto de partida en el machón inicial. A partir del tercer tramo hay una conversión a la madera y, desde ahí en adelante, ya todo mantiene un mismo lenguaje, hasta la segunda planta, donde la curvatura con la que se inauguraba el primer tramo de cada rellano, se convierte en una recta. Solo a partir de esta segunda planta y de ahí hasta la última, la barandilla vuelve a experimentar un cambio estilístico.

De la planta baja a la segunda, bien en piedra, bien en madera, se emplea el pináculo habitual de la segunda mitad del XVIII y se combina con un tipo de balaustrada que se asemeja en gran medida a la de doble panza ya vista en la casa del Deán aunque, si cabe, se hace más estrecha y se complica con la articulación en múltiples planos que lo aproximan a un lenguaje vinculado al rococó compostelano del que, sin duda Sarela fue su más destacado protagonista. Se sigue manteniendo la decoración de roleos para los perfiles de cada uno de los balaustres y los pilares que separan cada uno de los tramos también se aligeran y, en consecuencia, se hacen más delicados que los potentes machones que caracterizaron el robusto pazo de Bendaña. Como venía siendo habitual están cajeados y en su interior se introducen esas piezas habituales en forma de gota que debieron de ser una práctica común en las casas más destacadas del momento y que son un icono del momento de auge del arte compostelano.

Sin embargo, esta barandilla experimenta un cambio en la última parte de su transcurso, de la segunda a la tercera planta. Para empezar no se dispone en forma de abanico, de manera que dibuja una recta, desde la cual los últimos tramos responden a unos patrones decorativos que nada tienen que ver con el anterior lenguaje. Aunque se sigue empleando balaustrada en madera con pilares que sostienen unos pináculos, las formas son diferentes lo que lleva a plantearse que, o bien es un añadido posterior, como posible aumento de la casa, o bien, que al tratarse de la parte superior que daba acceso a la bajocubierta y, por tanto, no era tan visible al visitante, la hubieran modificado y hasta cierto punto, marcado una diferencia con las partes más nobles del edificio. El nuevo lenguaje de esta parte del arrimo presenta una serie de balaustres torneados muy poco habituales al siglo XVIII, lo que podría hacer pensar que se trata de un elemento añadido con posterioridad; y con unos pináculos que también renuncian al vocabulario rococó y dan una vuelta hacia patrones clasicistas más moderados. Del mismo modo las pilastras tampoco son las mismas y carecen de la riqueza ornamental de sus compañeras.

La construcción del conjunto no presenta ninguna alteración respecto a otras formas de construir escaleras, a las que tenía habituada la tradición compostelana. Se emplean zancas paredañas para sostener los peldaños de madera en los márgenes; y estas encuentran sus paralelos en las zancas de la balaustrada que en un primer momento son de piedra para acto seguido dar paso a las de madera.

Existe otra escalera que desde la planta baja da acceso a las bodegas. A pesar de que la escalera se sitúa en el espacio rectangular que discurre en paralelo al inicio de las escaleras principales, siendo continuidad una de la otra, se podría decir que dada su función —quizá solo serían de acceso para el servicio y, aunque hoy se separan por una puerta de cristal, con gran probabilidad antaño se haría con una de madera que las ocultaría, de ahí que la portada de acceso, en consonancia con la de la entrada a las escaleras, esté decorada con los prominentes pináculos, para establecer una coherencia con el conjunto al que precede— no se trata más que de una escalera en cantería con acceso a varias estancias, destacando sobre todo la abovedada que se comunica con el exterior por medio de unos tragaluces.

De todos los proyectos de Sarela quizá sea este el más heterodoxo, por varios motivos. En primer lugar las limitaciones e irregularidades que el terreno imponía, no hacían fácil la adaptación de un edificio de esas características. Habitualmente los palacios requerían de un espacio organizado, amplio, acorde a la dignidad y el honor de la familia que lo habitaba. A juzgar por su carrera artística Clemente Sarela ya había experimentado años atrás las dificultades que planteaba esta cuestión a la hora de trabajar en el proyecto de una importante empresa que jugaba con parámetros similares. La casa del cabildo también partía de estas bases y Sarela supo muy bien aprovecharse de

los recursos del espacio para configurar una gran obra. Lo mismo sucede aquí. Por otro lado ninguna escalera de las hasta ahora vistas en Compostela responde a este concepto de emplazamiento desplazado respecto al eje central de la fachada, con un desarrollo tan profundo de rellanos, que da un acceso directo a la calle a través de unas ventanas por las que se aprecia el discurso de esta escalera; y además incluye la novedad de conectar esta escalera a las dependencias de servicio de una manera bastante directa. Se podría decir que se trata de un pazo urbano que resulta el más anómalo que ofrece la ciudad hasta el momento.

Lamentablemente este espacio ha cerrado sus puertas. Es una pena que no haya podido mantener una función que dilatava la vida de este edificio y que, además, suponía un activo dinamizador del espacio urbano en el que se situaba. Durante una serie de años sus escaleras estuvieron al servicio de los usuarios que acudían al centro movidos por la cultura: leer un libro, participar en algunas de las actividades programadas... Como punto positivo se puede resaltar la labor de rehabilitación acometida en este edificio, que hizo que este y su escalera conservaran su esencia primera, aquella que nació de los intereses de los hombres del siglo XVIII y que, transcurridos una serie de siglos, se adaptó a las necesidades de los hombres del presente.

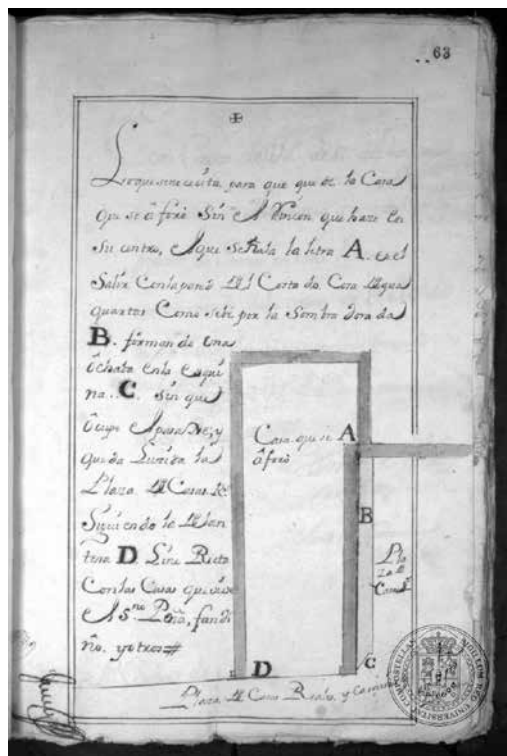


Fig. 245. Planta del terreno que ocupa el pazo de Fondevila. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 210, fol. 63-r.



Fig. 246. Fachada del pazo.



Fig. 247. Zaguán de acceso a escalera.

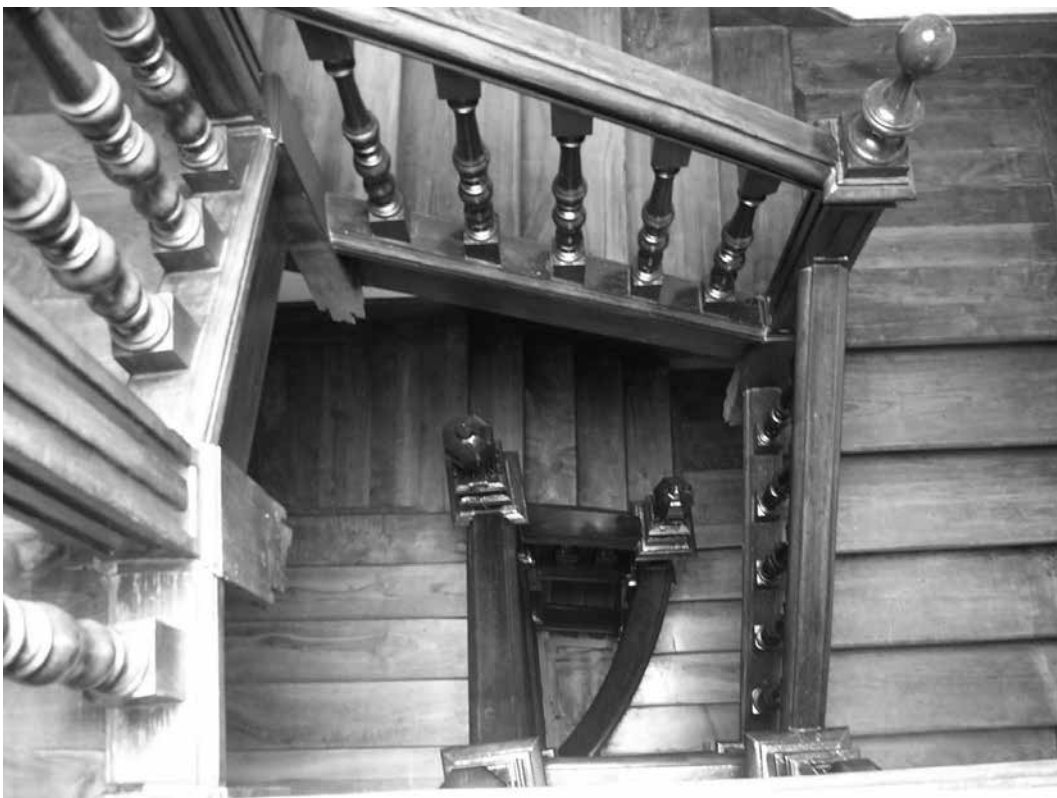


Fig. 248. Desarrollo de la escalera.

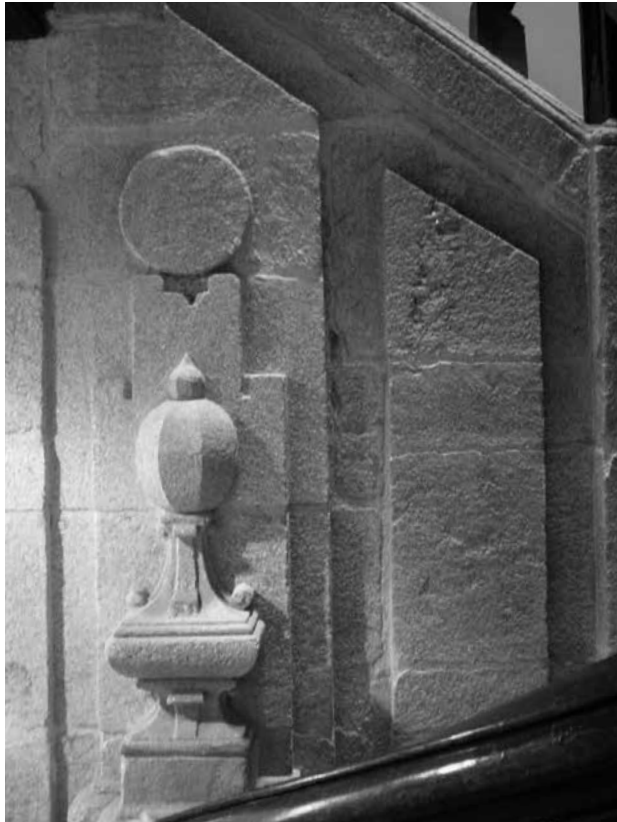


Fig. 249. Elementos decorativos.

“Palacio de Rajoy: Seminario de Confesores y Casas Consistoriales. Con estos nombres se conocen, y los dos últimos señalan su destino, el gran edificio que cierra al oeste la Plaza del Hospital, y que desde la Herradura parece equilibrar el alzamiento arquitectónico de la Basílica con la sólida ordenación de sus cuerpos y la clara disposición de sus vanos”⁴⁵⁸.

Situado en el extremo occidental de la plaza del Obradoiro (antigua plaza del Hospital), se encuentra este edificio que cumple la función de Ayuntamiento de la ciudad, pero que a lo largo de los siglos XVIII y XIX también incluyó las de Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles Seglar y Eclesiástica (Fig. 250). Sin embargo, en el proceso de configuración de la distribución con que se planteó el edificio y en los contenidos que este albergaría, fueron muchos los acontecimientos y condicionantes que mediaron hasta su resultado final. De esta manera fue una labor dilatada en el tiempo, que experimentará notables cambios y en la que se verán involucrados no solo el arzobispo Rajoy⁴⁵⁹ —promotor de la obra— sino también los miembros de la corporación municipal, el cabildo compostelano, el administrador del Hospital Real, varios arquitectos e ingenieros, además de otras ilustres personalidades de la esfera política española, que tuvieron que tomar parte en el conflicto que se generó en los primeros años de la construcción de este edificio.

La gran importancia que ha tenido esta iniciativa, así como la complejidad que plantea su estudio, razón debida a los continuos cambios que se produjeron en la solución definitiva de este conjunto, se ha ganado el interés de gran parte de la historiografía que ha abordado la arquitectura gallega en el siglo XVIII. A los trabajos pioneros de Murguía⁴⁶⁰ y Pérez Costanti⁴⁶¹, pronto se sumaron las aportaciones de Bonet Correa, en el que presenta dos planos inéditos localizados en el AHN, firmados por Miguel Ferro Caaveiro⁴⁶²; y los de Ortega Romero, a quien se debe el mérito de documentar exhaustivamente la historia del edificio⁴⁶³. Por esa misma razón, en su trabajo sobre la arquitectura neoclásica en Galicia, García-Alcañiz Yuste reconoce que: “no nos vamos a detener mucho en el estudio de este edificio pues ya ha sido tratado ampliamente por la Dra. Ortega Romero”⁴⁶⁴. A lo largo del tiempo, los estudios sobre esta obra han sido aumentados o abordados desde otros puntos de vista. Así sucedió con el de Pérez Rodríguez⁴⁶⁵ o el de Singul Lorenzo⁴⁶⁶, que

⁴⁵⁸ OTERO PEDRAYO (1954, 443).

⁴⁵⁹ Sobre la trayectoria biográfica del prelado *vid.* PORTAL GONZÁLEZ (1869, 44-51). NIETO OLIVA (1935, 43-45). DUBERT GARCÍA (2010).

⁴⁶⁰ MURGUÍA (1884, 134).

⁴⁶¹ PÉREZ COSTANTI (1993, 287-292).

⁴⁶² BONET CORREA (1978, 96).

⁴⁶³ ORTEGA ROMERO (1966, 81-101). Y también ORTEGA ROMERO (1983, 326-330).

⁴⁶⁴ GARCÍA-ALCAÑIZ (1989, 78).

⁴⁶⁵ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 559-580). Como complemento a este primer trabajo se debe tener en cuenta la valoración que realiza en su tesis doctoral de los planos ya descubiertos por Bonet en el AHN firmados por Miguel Ferro Caaveiro. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 84-96).

continúan investigando esa línea ya abierta por Ortega Romero. Pero en otros trabajos lo que interesa es la figura del arquitecto Lemaury, y, en consecuencia, se tiene que hacer mención a su obra más destacada en Galicia. Pérez Costanti⁴⁶⁷ y Couselo Bouzas⁴⁶⁸ fueron los primeros en relacionar la figura del ingeniero militar francés con este edificio⁴⁶⁹. Avanzado el tiempo, en las últimas décadas el edificio y otras cuestiones vinculadas a él siguen siendo objeto de interés y proporcionan nuevas noticias sobre su historia, de manera que Vigo Trasancos hace una aproximación a la figura de Lemaury y a la importancia que tuvo la actuación de los ingenieros franceses en la arquitectura gallega del siglo XVIII⁴⁷⁰, a la par que el academicismo se introducía en la ciudad⁴⁷¹. Finalmente existe otra línea de investigación que analiza la actividad artística que se desarrolló en Galicia, al amparo del mecenazgo del arzobispo Rajoy, a quien se debe esta obra. En este sentido se deben destacar los estudios de Vigo Trasancos⁴⁷² y más recientemente los de Raposo Martínez⁴⁷³.

La documentación que se ha podido ir recuperando es amplia y de ello da buena muestra el número de estudios que se han centrado en el análisis de este edificio. Mucha de esta documentación ha tenido como fundamento la denuncia que en 1766 interpone el administrador del Hospital Real, contrariado por las dimensiones y extensiones que estaban previstas para el nuevo edificio que cubriría el flanco occidental de la plaza⁴⁷⁴. A raíz de este conflicto se produjeron constantes intercambios de cartas, que aportan una rica información sobre la situación del edificio en aquellos momentos; además de una serie de planos ejecutados por los arquitectos más relevantes en el panorama local del momento. Algunos de estos planos tienen un valor fundamental porque, ante la falta de los finales diseñados por Charles Lemaury, aportan luz sobre cómo se había planteado hacer el conjunto y en qué medida pudieron haber definido la solución final. El problema radica en que estos dibujos no contienen alzados, sino que se limitan a hacer una descripción minuciosa de la topografía de la plaza y la posición del nuevo edificio sobre el resto del conjunto. En consecuencia —y de la misma manera que sucede con la documentación escrita— no se ofrece una visión completa de la organización del edificio y de la posición de las escaleras respecto al resto de las dependencias.

⁴⁶⁶ SINGUL LORENZO (2001, 274-297).

⁴⁶⁷ PÉREZ COSTANTI (1993, 295-296).

⁴⁶⁸ COUSELO BOUZAS (1933, 407-408).

⁴⁶⁹ Manuel Murguía en la *Lista de los artistas que florecieron en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de sus principales obras*, que complementa a su obra, lo había atribuido a Miguel Ferro Caaveiro, aunque con cierta cautela. Decía esto: “En nuestra opinión, es suyo el Seminario, que basta para honrarle; mas no hemos hallado dato fidedigno que permita afirmarlo rotundamente”. MURGUÍA (1884, 213).

⁴⁷⁰ VIGO TRASANCOS (1992a, 103-133).

⁴⁷¹ VIGO TRASANCOS (1992b, 13-23). También *vid.* VIGO y PENA (2003, 38-61).

⁴⁷² VIGO TRASANCOS (1993a, 115-140).

⁴⁷³ RAPOSO MARTÍNEZ (2012, 1552-1564).

⁴⁷⁴ Al respecto se pueden ver los estudios de BONET CORREA (1978, 92-101) y de ROSENDE VALDÉS (2004, 261-317).

Una de las primeras informaciones que se ha conseguido recuperar sobre la intención de construir un edificio en el mencionado lugar fue recogida por Ortega Romero, y a través de ella se intuye el papel que va a desempeñar el arzobispo Rajoy en la construcción de la obra. En el año 1760, reunido el prelado con los miembros del Consistorio promete su ayuda para la construcción de:

“la fábrica de Casas Consistoriales, cárceles eclesiástica y secular y oficinas importantes y precisas en el sitio frente a su Palacio y Sta. Iglesia que ocupan hoy dichas cárceles y murallas, según en otras ocasiones la Ciudad lo tiene proyectado a la mayor hermosura y conveniencia de la ciudad y público... concluyendo en que hera menester hacer una buena planta con dichas oficinas”⁴⁷⁵.

Visto esto parece quedar claro que la intención inicial conllevaba simplemente la construcción de la casa de Consistorios y la financiación de esta por el arzobispo Rajoy, una operación a todas luces muy provechosa para los miembros del gobierno municipal y que, en otro orden, beneficiaría el aspecto empobrecido que debía de presentar esta plaza en su lado occidental, con la presencia de las viejas cárceles y el provisional establecimiento para carnicería, dispuestos en las inmediaciones más directas de la cerca.

Sin embargo, nuevamente a través del barrido documental proporcionado por Ortega, se sugiere la posibilidad de que en un segundo momento las intenciones del arzobispo hubieran tomado otro rumbo —o incluso ya fueran diferentes desde un primer momento— de manera que su intención real hubiera sido la de construir un edificio más adecuado a las necesidades de la Iglesia compostelana: “No podemos precisar hasta qué punto era idea del Prelado contribuir a hacer una Casa Consistorial”⁴⁷⁶. Ella afirma esto en base a una carta que el arzobispo dirige al cabildo, escrita el 15 de abril de 1766:

“En la carta que el 15 de abril de 1766 escribe al Cabildo, no cita en ningún lugar dicho edificio; solamente hace referencia a «un seminario capaz de poder vivir en él los niños de coro, acólitos..., sacerdotes, confesores...». Añadiendo que el lugar más apropiado sería «el de la será que va desde la cárcel eclesiástica hasta el Hospital Real y hace frente a la fachada principal de nuestra Santa Iglesia...» y, como ocuparía el lugar de ambas cárceles, tenía el propósito de hacerla «de nuevo a los lados de dicho Seminario»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ ORTEGA ROMERO (1966, 81). AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 208 (2º cuatrimestre 1760), fol. 127.

⁴⁷⁶ ORTEGA ROMERO (1966, 83).

⁴⁷⁷ IDEM.

Esto se complementa con un documento previo, recogido por Pérez Rodríguez, que él interpreta como si se tratara de un “acta fundacional”, fechado en 1764. En este momento, como señala el autor:

“se produce un cambio radical en la postura de Rajoy quien se olvida de la financiación del proyecto consistorial en beneficio de otra empresa propia: «el establecimiento de un Seminario... en que vivan recogidos los Niños seises, mozos de coro, misarios y Acolitos de esta Santa Iglesia»”⁴⁷⁸.

Es en este momento cuando Lucas Ferro Caaveiro, arquitecto que durante largo tiempo estuvo al servicio de las obras de la catedral, realiza un proyecto cuyos planos todavía hoy se conservan en el archivo municipal (Fig. 251). Ferro Caaveiro aparece recogido en la lista de artistas con los que contaba la ciudad de Santiago en 1752, momento en el que se está trabajando en la elaboración del Catastro del marqués de la Ensenada⁴⁷⁹. Por aquel entonces acababa de finalizar la obra de la iglesia de las Angustias y estaba trabajando en la configuración final de los claustros posteriores del Hospital Real. Estas dos obras se encuentran en el círculo más próximo al terreno en el que se iba a integrar el nuevo edificio del prelado.

El proyecto de Ferro Caaveiro fue desestimado, lo que coincidió con el cambio en los propósitos del arzobispo. A partir de 1766 es el arquitecto García de Quiñones quien será llamado por el propio arzobispo para diseñar la nueva planta de su Seminario de Confesores. De esta manera, la iniciativa del prelado parece imponerse a la propuesta para casa Consistorial que, carente de recursos económicos, acaba por solicitarle que se siga interesando por: “imbertir en la Casa de Consistorio el terreno que aia de servir para la de Seminario”⁴⁸⁰. Lo que después sucede es que el arzobispo se ve en la necesidad de disponer de todo el espacio existente en el flanco oeste de la plaza, para poder realizar su proyecto, con lo que se ve obligado a incluir las cárceles, que se situarían en un espacio subordinado al seminario. Además, los miembros del Consistorio le advierten que no puede asentar su edificio sobre un espacio que estaba previsto para la sede municipal, lo que acaba por determinar que se acepte incluir también en el proyecto la creación de la casa Consistorial, aunque sería el Seminario el que ocuparía el espacio principal en la nueva edificación⁴⁸¹. Esto obliga a hacer modificaciones sobre el proyecto inicial.

Todas estas intenciones, manifestadas a través de correspondencia, evidencian una contradicción respecto a lo firmado en el acta consistorial de 1760 y desvelan las verdaderas intenciones del

⁴⁷⁸ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 561).

⁴⁷⁹ ARG. Intendencias. Catastro del marqués de la Ensenada. Personal Lego. 2539, fol. 161-r.

⁴⁸⁰ ORTEGA ROMERO (1966, 83).

⁴⁸¹ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 562).

prelado. Un proyecto de obra que, finalmente, tendrá que vivir en armonía con las otras funciones⁴⁸². La cuestión que ahora cabe plantearse es cuáles fueron las razones que motivaron la construcción de este nuevo edificio.

En la historia de este edificio no se pueden desatender otros factores importantes que permiten comprender cuáles son los motivos que llevaron a su planeamiento. La situación —que queda manifiesta en el documento derivado de la reunión del arzobispo con el Consejo municipal— es la que se refleja en el plano que se conserva en AIEGPA (Apéndice 2), fechado en torno a la década de 1750⁴⁸³. En la ilustración, la plaza del Hospital, nomenclatura bajo la cual quedaba recogida en los planos del momento⁴⁸⁴, se encuentra todavía abierta en su extremo occidental, con dos pequeñas edificaciones que eran la cárcel seglar y la eclesiástica. En un nivel inferior aparece señalado el cementerio del Hospital Real, situado anexo a la recién construida iglesia de las Angustias, obra de Lucas Ferro Caaveiro. Por lo tanto, la imagen general del conjunto debía de ser la de una plaza abierta por uno de sus costados, que actuaría como una especie de mirador, ya que se dispondría en un alto sobre la cerca de la ciudad, en las proximidades de una de las nueve puertas de entrada a la ciudad: la de las Huertas⁴⁸⁵. El terreno sobrante en esa plaza precisaba de un edificio acorde a las dimensiones de la misma, que rompiera la mediocridad que debía de causar la presencia de las dos cárceles que en palabras de Ortega Romero: “no ofrecían seguridad y muy a menudo se escapaban de éstas los «maiores reos»”⁴⁸⁶. Además debía de dar cabida al traslado de las dependencias de la casa Consistorial, que desde hacía pocos años había sufrido las consecuencias de un incendio que deterioró en gran medida estas instalaciones. Desde hacía algún tiempo el gobierno municipal barajaba la posibilidad de ocupar este espacio, trasladando su vieja sede de la plaza del Campo a la plaza del Hospital. En paralelo a esta situación, el arzobispo Rajoy deseaba construir un gran edificio que sirviera como Seminario de Confesores y donde se pudieran integrar las cárceles, eliminando con ello sus viejas dependencias. El interés previo que había manifestado la corporación municipal por ese terreno venía determinado como ya señaló Pérez Rodríguez: “por el deplorable estado material de sus antiguos inmuebles, sino también porque el edificio donde se reúne el Ayuntamiento sufre un considerable incendio en el año 1760”⁴⁸⁷.

La historia de las viejas sedes consistoriales de Santiago ha sido un tema al que se le ha prestado la atención debida. En el año 2003, Taín Guzmán presenta una monografía que aborda esta cuestión.

⁴⁸² PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 563).

⁴⁸³ BONET CORREA (1978, 97).

⁴⁸⁴ Por ejemplo en el plano de 1743, que ilustra la muralla de Santiago y sus edificios, firmado por José Crespo y Lucas Ferro Caaveiro.

⁴⁸⁵ En 1607, el cardenal Hoyo hablaba de un total de ocho puertas que rodeaban la muralla. Al respecto *vid.* HOYO (1952, 43).

⁴⁸⁶ ORTEGA ROMERO (1966, 82).

⁴⁸⁷ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 560).

A este trabajo se debe de unir el resultado de la colaboración entre Fernández Gasalla y Goy Diz. Estos dos estudios tratan de manera directa la historia de las viejas casas Consistoriales. Sin embargo, para enmarcar algún aspecto derivado de la primera ubicación de la sede de esta institución, en la plaza de la Quintana, es importante complementarlo con el estudio de Rosende Valdés sobre este espacio en cuestión, donde se analizan todos los cambios que experimentó este nudo urbanístico, desde la fundación de la ciudad⁴⁸⁸, y también a través del trabajo de Casas Gil⁴⁸⁹ que profundiza en el cambio del trazado urbano que experimentó el sector nororiental de la ciudad.

Una primera aproximación a la historia de los edificios para casa Consistorial se localiza en el año 1493 en que se construye una casa destinada a tal fin. Hasta ese momento, como ya indicó Taín Guzmán, el ayuntamiento “celebraba as súas reunións nos sobrados das notaría”⁴⁹⁰. Tras la Orden emitida por los Reyes Católicos, en 1480⁴⁹¹, se obligó a que todas las ciudades y villas estuvieran dotadas de un edificio propio donde se pudieran llevar a cabo todas las actividades derivadas de la gestión del gobierno municipal⁴⁹². El primer lugar en el que se establece va a ser la plaza de la Quintana de Palacios, próximo al convento de San Paio de Antealtares, que por aquel entonces seguía respetando su estructura inicial⁴⁹³ y que desde 1499 había sido cedido a las monjas benedictinas⁴⁹⁴, una vez que la reforma de la Orden Benedictina actuó sobre la reagrupación de los monasterios benedictinos gallegos y permitió su inclusión en la Congregación de Valladolid, centralizando buena parte de los prioratos y otros monasterios en el recinto de San Martín Pinario. Esta primera casa consistorial no tardará demasiado tiempo en ser reconstruida porque tal como afirma Taín Guzmán: “o 21 de agosto de 1534 o concello remunera con 100 marabedís a Alonso Guntín a traza que fixo para a construción dunha nova Casa do Cóncello, é de suponer, no predio ocupado pola anterior”⁴⁹⁵. Las constantes desavenencias con sus vecinas, las monjas benedictinas, acabaron por determinar el traslado de la sede de la corporación municipal⁴⁹⁶. Para ello buscaron un solar que, por su situación, no supusiera ningún tipo de obstáculo en el desarrollo de sus actividades. Compraron una casa que mediaba entre la calle del Preguntoiro y la plaza del Campo, dos puntos fundamentales en la actividad comercial de la ciudad⁴⁹⁷. Sucede esto en 1583. Tendrá

⁴⁸⁸ ROSENDE VALDÉS (1999).

⁴⁸⁹ CASAS GIL (2004, 80-81).

⁴⁹⁰ TAÍN GUZMÁN (2003a, 15).

⁴⁹¹ Junto a esta iniciativa de índole real, también cabe recordar que gracias al viaje que los Reyes Católicos hacen a Santiago en 1486, fue posible dos importantes acontecimientos para la ciudad: la construcción del Hospital Real y la renovación del monasterio de San Martín Pinario y su incorporación a la Congregación de San Benito de Valladolid. BARREIRO FERNÁNDEZ (1966, 240).

⁴⁹² FERNÁNDEZ y GOY (2003, 546). TAÍN GUZMÁN (2003a, 16).

⁴⁹³ LÓPEZ ALSINA (2013, 136-137).

⁴⁹⁴ BARREIRO FERNÁNDEZ (1966, 38).

⁴⁹⁵ TAÍN GUZMÁN (2003a, 17).

⁴⁹⁶ ROSENDE VALDÉS (2004, 294).

⁴⁹⁷ Sobre esta cuestión se remite al capítulo en el que se estudia la escalera del *pazo de la plaza de Feijóo* (cap. 4.2.3, p. 479).

que pasar un siglo para que Domingo de Andrade intervenga en la construcción del nuevo edificio situado en ese mismo espacio⁴⁹⁸. Fue construido ante la amenaza de derrumbe del anterior y se mantendrá en ese mismo lugar y desempeñando las mismas funciones, hasta que en 1761 un incendio sea el detonante que determine la necesidad de trasladar la casa Consistorial a un terreno próximo a las cárceles, en el que el Gobierno municipal ya había centrado su interés. Paradójicamente un año antes: “en concreto o 8 de xullo de 1760, o concello decidirá a construción dun novo inmoible no predio ocupado ata daquela polas cadeas segrar e eclesiástica na sobredita praza do Obradoiro, pegado á muralla”⁴⁹⁹, es decir, en aquel espacio donde solo cuatro años más tarde el arzobispo Rajoy pretende llevar a cabo su proyecto para Seminario de Confesores. Tras numerosas negociaciones en las que el arzobispo se tiene que adaptar a una serie de imposiciones en 1787, una vez concluida la obra, el Gobierno municipal traslada su sede definitivamente a las instalaciones del nuevo edificio.

Por otro lado, la idea de integrar un seminario podría relacionarse con un antecedente histórico, sobre el que ya se han interesado Rosende Valdés, nuevamente a propósito de su estudio sobre la plaza de la Quintana⁵⁰⁰; y Fernández Gasalla en relación al arquitecto Melchor de Velasco⁵⁰¹. Dentro de ese programa de reformas que afectó al cierre de la catedral y a la reforma del convento de San Paio de Antealtares a lo largo del siglo XVII⁵⁰², y que supuso la reorganización de la plaza de la Quintana indica Rosende:

“El 13 de setiembre de 1664 la catedral acordó la construcción de un seminario en la Quintana y que el canónigo fabriquero pusiese las células correspondientes «para quien quisiere hacer la obra». Se trataba de una «casa y seminario para la avitacion de los acolitos, misarios y seises niños de coro, maestro de capilla y retor, para que en el ayan destar y asistir con todo recoximiento y se frecuentase, por esta causa, el enseño y la música y estudios, por lo que conbenia al mexor servicio desta santa iglesia y del culto divino y ser conveniente al deposito de que goza la musica». El proyecto no se llevó a cabo y los tres dibujos de sus plantas y el de la fachada se han perdido, pero nos podemos hacer una idea bastante aproximada, aunque nos

⁴⁹⁸ TAÍN GUZMÁN (2003a, 27-43).

⁴⁹⁹ TAÍN GUZMÁN (2003a, 45).

⁵⁰⁰ ROSENDE VALDÉS (1999, 327).

⁵⁰¹ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 906).

⁵⁰² La reforma y posterior configuración de la plaza de la Quintana de Palacios es un proceso que podría tener su comienzo en las propuestas del canónigo Vega y Verdugo para el cierre de la fachada Este. Esta iniciativa pretendía tener una concordancia con la ya presentada para la fachada Oeste. Se trataba de un proyecto para mejorar la apariencia que ofrecía la basílica compostelana que por aquel entonces, tal como muestran sus dibujos, debía de ser un conglomerado de varias estructuras dispuestas alrededor de la basílica románica. Así pues, con la ayuda de Peña de Toro (desde 1656 hasta 1665) y, en una segunda fase, de Domingo de Andrade, obtendrá el resultado que buscaba. Pocas décadas atrás, el convento de San Paio de Antelatares, buscaba dar una nueva apariencia a su conjunto. Entre una y otra obra, se genera el deseo de cerrar la plaza en su flanco Norte, con la introducción de este proyecto para Seminario, que pretendía ser el elemento conector de toda la plaza.

podemos hacer una idea bastante aproximada, aunque nunca tan precisa como quisiéramos, a través del contrato firmado con Melchor de Velasco”⁵⁰³.

Melchor de Velasco, arquitecto procedente de Santa Eulalia de Suesa (Santander), llega a la ciudad con el: “exclusivo objetivo de emprender gran parte de las (obras) de reedificación de convento de San Payo o San Pelayo de Antealtares”⁵⁰⁴. Sucede esto en 1658, momento de gran actividad artística en el núcleo de esa plaza, a través de la gran actuación promovida por el canónigo Vega y Verdugo, con la que se pretendía dar cierre al aspecto irregular que presentaba la cabecera de la catedral, en la que estaba trabajando Peña de Toro⁵⁰⁵. No obstante, las actuaciones sobre el conjunto de San Paio de Antealtares las había iniciado Mateo López, maestro de obras al servicio de San Martín Pinario en 1600, con la construcción del lienzo exterior de cierre.

En el medio de la actividad de los talleres de estos dos grandes conjuntos, observamos como Melchor de Velasco firma el contrato de obra con el cabildo, actuando como representante de este último grupo Vega y Verdugo. Este proyecto no se llegó a ejecutar, ya que como recoge Fernández Gasalla: “el aforado que habitaba la casa que debía derribarse para ello se negó a desalojarla”⁵⁰⁶. Todo parece apuntar a que el deseo de Vega y Verdugo por transformar el viejo aspecto de la basílica compostelana tenía vocación de hacerse extensivo a todo lo que a aquella rodeaba. De haberse podido ejecutar este proyecto, el resultado final de ese espacio probablemente hoy sería bien diferente.

Estos son los antecedentes con que se presenta el edificio promovido por el arzobispo Rajoy, y que tienen no solo la intención de unificar una serie de funciones importantes para el desarrollo de las actividades de la ciudad, sino también la de complementar y embellecer la plaza en la que se fueron estableciendo las principales instituciones de la ciudad. A las intenciones de construir una casa Consistorial se une el deseo del arzobispo por retomar aquella vieja propuesta para Seminario.

Otra de las cuestiones que van a determinar el resultado final de la obra ya fue expresada por Pérez Rodríguez del siguiente modo: “La compleja historia de la obra arzobispal está íntimamente relacionada con la respuesta dada a las cuestiones de las funciones a las que se destina, el lugar elegido para su ubicación y las dimensiones del nuevo inmueble”⁵⁰⁷.

⁵⁰³ ROSENDE VALDÉS (2004, 210-211).

⁵⁰⁴ PÉREZ COSTANTI (1930, 551).

⁵⁰⁵ Recuérdese que Peña de Toro es un arquitecto que llega a Santiago por mediación del monasterio de San Martín Pinario.

⁵⁰⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 906).

⁵⁰⁷ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 559).

Una vez que se determinaron las instalaciones y usos a los que se destinaría la obra, en 1764, y siendo el proyecto de Ferro Caaveiro rechazado, continúan los problemas. En primer lugar, desechar la propuesta que Ferro Caaveiro había presentado al gobierno municipal, suponía carecer de un proyecto que respondiera a las necesidades que se buscaban. Dice Pérez Fernández: “soy del parecer de que las ideas del prelado todavía no están plasmadas sobre el papel”⁵⁰⁸. Pero todo indica a que es en 1766 cuando el prelado: “hizo después venir desde la Coruña a Don Andres Garcia Quiñones”⁵⁰⁹.

Poco después de que se presente la propuesta para el nuevo edificio, comienzan a surgir los problemas con el administrador del Hospital Real. Desde ese momento, y hasta el año 1767, se bloquea el proceso de obra y se suceden numerosos intercambios de correspondencia entre interesados, mediando entre ambas partes los más destacados representantes del Gobierno, como era el Capital del Reino Maximino de la Croix, o el mismo rey Carlos III⁵¹⁰. En este enfretamiento será fundamental la valoración de arquitectos como Miguel Ferro Caaveiro; y decisivo el veredicto de Charles Lemaure, Teniente Coronel de Ingenieros de España, procedente de Francia, sobre quien finalmente recae el peso de la obra, lo que nuevamente obliga al prelado a ceder en sus gustos.

El contexto en el que se desarrollan todos estos sucesos está fuertemente condicionado por una etapa de cambios sociales y políticos lo que conlleva una reforma en los planteamientos estéticos que se traducen a la práctica artística. La subida al trono de Carlos III, supone entre muchas otras cosas, la expulsión de los jesuitas en el mismo año 1767⁵¹¹. Se proclama como nuevo monarca el 10 de agosto de 1759. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había sido fundada por Real Decreto en 1752 durante el reinado de Felipe VI. Por aquellos tiempos, en Santiago se estaban ejecutando varias obras, dirigidas en su mayor parte por maestros vinculados a la tradición local: la iglesia del convento de San Francisco, la construcción de las escaleras de acceso a la abadía benedictina, la construcción de la iglesia de las Angustias, el proyecto de reforma para la fachada norte de la catedral, la remodelación de los claustros posteriores del Hospital Real, los palacios más destacados de la ciudad... En definitiva, obras promovidas en su mayor parte por el clero o por la nobleza, en la que estaban actuando fundamentalmente Lucas Ferro Caaveiro, Clemente Fernández Sarela, Fray Manuel Caeiro o Fray Manuel de los Mártires.

Acostumbrados a una práctica dominada por una tradición impuesta a través de los círculos artísticos de Fernando de Casas y Simón Rodríguez, a partir de mediados del siglo XVIII se comienza a apreciar un cambio en los gustos, que podría venir motivado por la presencia de esa

⁵⁰⁸ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 563).

⁵⁰⁹ IDEM.

⁵¹⁰ SINGUL LORENZO (2001, 276-286).

⁵¹¹ Sobre la arquitectura desarrollada en Galicia en este tiempo *vid.* VIGO TRASANCOS (1983, 205-223).

Academia donde se formaron algunos de los arquitectos que luego trabajaron en Compostela. Coincide esto con el momento en que se plantea la obra del Seminario, casa de Consistorio y Cárceles. Es a partir de este momento cuando surge una nueva generación de arquitectos que transformarán la arquitectura compostelana de finales del siglo XVIII, marcando el nuevo rumbo por el que esta continuará a lo largo de la centuria siguiente. Uno de ellos es Miguel Ferro Caaveiro que desarrollará una prolífica carrera en la que trabajará, no solo como proyectista, sino también como instructor a través de las clases que impartirá en las aulas de la recién fundada RSEAPS⁵¹². Trabaja en la construcción de Santa María del Camino, la iglesia de las Ánimas, el proyecto para hospital en Santa Isabel o el edificio de la Universidad como ya se ha estudiado en capítulos precedentes. En medio de esta carrera es necesario detenerse en el estudio de los dos planos, que probablemente realizó entre el primer proyecto no ejecutado, obra de su padre Lucas Ferro Caaveiro, y con anterioridad a la obra iniciada en 1767 bajo las trazas de Charles Lemaire. Probablemente estos habrían sido realizados como una justificación gráfica con la que se pretendía dar respuesta a la denuncia interpuesta por el administrador del Hospital Real⁵¹³. Lo que sucedió fue que poco después de comenzar las obras bajo las trazas de Andrés García de Quiñones comenzaron a surgir las primeras quejas con las cuales se pretendía dar marcha atrás al proyecto del arzobispo Rajoy. Los planos de Ferro Caaveiro son una justificación de cómo la nueva estructura no suponía riesgo alguno para las condiciones de salubridad del Hospital Real.

Pero lo que finalmente va a determinar la aprobación de la construcción de este edificio es la valoración del Teniente Coronel de Ingenieros. Este llega a España en 1750 para participar en las obras del Canal de Castilla y es requerido por Maximiliano de la Croix, Capitán General de Galicia, para que opine sobre el estado de la cuestión. Su informe es favorable y, en consecuencia, el Real Consejo acaba por aprobar la construcción del edificio⁵¹⁴ siempre y cuando sea el ingeniero francés quien lo ejecute. Esto significaba la desestimación del proyecto de García de Quiñones, o lo que es lo mismo, del arzobispo Rajoy y suponía la imposición del de un ingeniero francés, familiarizado con la arquitectura de estilo Luis XV que acabará por determinar el resultado final del edificio. Así se aprecia en el tapiz conservado en el Ayuntamiento de Santiago, de 1783, donde la nueva obra del arzobispo aparece cerrando el conjunto de la plaza.

Más o menos en paralelo a las obras que se están realizando en el Hospital Real, las de la de la escalera de la iglesia de San Martín Pinario o la del edificio para la Universidad, se inicia la del Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles, o lo que es lo mismo el pazo de Raxoi (Fig. 252). Es la muestra de cómo en un periodo de tiempo corto se pueden presentar estilos y

⁵¹² Sobre su fundación se puede consultar FRAGUAS FRAGUAS (2008).

⁵¹³ Al respecto *vid.* BONET CORREA (1978, 96), PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 84-96).

⁵¹⁴ PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 565-566).

modos diferentes de construir escaleras que poca relación guardan entre sí: por un lado el modo tradicional, vinculado a un estilo todavía afianzado en los códigos de un lenguaje barroco, identificativo de Compostela; y por otro lado un edificio de estilo académico clasicista, de recuerdo afrancesado, que es financiado por el arzobispo de Santiago y que, por ello, debe de ser el más digno de todos los edificios civiles, pues su ubicación así lo requería⁵¹⁵. De este modo, en el año 1767 dan comienzo las obras de esta gran edificación con la que se cerrará la plaza del Hospital. De ahí que las medidas adoptadas tengan que ser muy cuidadas y cautelosas pues no se podía, en ningún modo, romper el trazado de la plaza ni las perspectivas que se generaban hacia la catedral, que por aquel entonces ya se encontraba finalizada con el remate de Fernando de Casas y Novoa.

Va a ser este arquitecto quien ejecute el proyecto final del edificio, tal y como se encuentra en la actualidad. Solo así se puede entender un edificio de estas características en Santiago, sin duda, por sus rasgos estilísticos y dimensiones el más europeo de Santiago. Como ya ha sido mencionado en numerosas ocasiones, se trata de un tipo de arquitectura que responde en gran medida a los planteamientos del estilo Luis XV, con cuyos edificios presenta una gran similitud. Aunque el repertorio clasicista aflora por todos los costados es un clasicismo sometido a los patrones impuestos por el barroco francés, que deriva de ejemplos como el palacio de Nancy, el Palais Rohan que en primera instancia derivan del modelo practicado por Perrault y Le Vau en el Louvre⁵¹⁶ (Fig. 253). Es evidente que todos estos ejemplos, de un modo u otro aparecen reflejados en el edificio de Lemaire.

Pese a las reducidas dimensiones y a que en el flanco norte el rectángulo perfecto que podría dibujar el edificio se quiebra, generando un recorte que viene motivado por la posición que ocupa de la iglesia de las Angustias —que acababa de ser construida en sus inmediaciones más directas— y frente a la fachada posterior del Seminario, casa de Consistorios y Cárceles, extramuros y en un plano inferior respecto a este. El resultado final de la obra que como ya señaló Singul: “debía de relacionarse con los edificios preexistentes [...] en un juego de relaciones visuales, volumétricas y de perspectivas que no afectase al valor jerárquico y de prestigio de los mismo”⁵¹⁷, y se aprecia a la perfección a través del plano diseñado por Miguel Ferro Caaveiro. De ahí que, como dice Ortega Romero: “no haya correspondencia entre la fachada principal y la distribución interior”⁵¹⁸.

⁵¹⁵ Coincidimos totalmente con Singul: “La solución clasicista para el planteamiento general de la fachada de Lemaire, completamente alejada de la corriente barroca local y desarrollada como propuesta audaz y novedosa para la escena compostelana, se ha puesto en relación con la tradición francesa del clasicismo cortesano. De este modo se liga tan enfática creación de Lemaire con algunos de los ejemplos paradigmáticos del clasicismo francés vinculado a la ‘grandeur’”. SINGUL LORENZO (2001, 292).

⁵¹⁶ Esta afirmación ya fue presentada por VIGO TRASANCOS (1993a, 130). Más tarde también fue recogida por SINGUL LORENZO (2001, 292).

⁵¹⁷ SINGUL LORENZO (2001, 293).

⁵¹⁸ ORTEGA ROMERO (1966, 100).

Esto se comprueba fácilmente al visualizar la planta del edificio. La fachada responde a las necesidades de la plaza, es decir, se configura en base a la catedral, el Hospital y el colegio de San Jerónimo. Sin embargo, el interior se organiza —aunque de manera regular— al margen de esta fachada, de manera que el eje central que marca la portada principal de la fachada y que se corona con el frontón triangular —en el que se representa la Batalla de Clavijo— no va a marcar la mitad del edificio y, en consecuencia, no se dispone en línea con la escalera principal que, sin embargo, sí constituye el centro del edificio. En el fondo no deja de ser el juego barroco al que la tradición compostelana ya estaba habituada y que había tenido un buen ejemplo a comienzos del mismo siglo en la iglesia de Santa Clara o en las dominicas de Belvís. Lo que sucede es que aquí esa disposición viene determinada por el terreno y por la plaza y sus edificios. No es un juego del barroco.

No obstante, la solución de acceso está bien pensada, pues es necesario atravesar la parte central del pórtico y girar 90 grados a la izquierda para, tras pasar por un espacio previo, encontrar el gran vestíbulo hexagonal —una forma totalmente novedosa— a partir del que se articula el resto del edificio. Esta solución poligonal podría recordar a la de aquellos palacios europeos más o menos contemporáneos —por ejemplo el palacio de Wurzburg— que proyectaban el *corps de logis* central en el centro de su fachada y que solían acoger en su interior la escalera principal. En el caso compostelano, el panel porticado que se dispone a modo de fachada oculta el desarrollo interior del edificio que, dadas las funciones que va a ocupar, dispone de varios pisos que se deben de adaptar a las irregularidades de un terreno inclinado. Este panel también actúa como elemento para protegerse de las inclemencias temporales, un recurso muy adecuado para la ciudad de Compostela.

Sin embargo, la escalera principal no va a unir todos los niveles del edificio, limitándose exclusivamente —como venía siendo habitual en los palacios más importantes de Europa— a conectar la entrada principal con el piso noble, en el cual una puerta central da acceso al gran salón y a las diferentes estancias que estaban previstas para vivienda del administrador del Seminario, Ayuntamiento, Audiencia...⁵¹⁹. En el segundo y tercer piso se dispondrían las viviendas de los confesores, del guarda de la prisión y el archivo. En la segunda planta, además, centrando la composición y en un plano superior a la escalera principal, la capilla del arzobispo. Para el acceso a los pisos superiores era necesario dirigirse a la parte posterior del edificio donde se disponen dos escaleras —una en cada ala del edificio— que siguen manteniendo el habitual esquema simple de caracol con tramos rectos que giran alrededor de un hueco central⁵²⁰. El acceso a esta escalera parte del vestíbulo de entrada desde donde dos puertas comunican con dos largos pasillos que giran noventa grados y conectan con las escaleras traseras, que siguen esquemas ya vistos y consolidados

⁵¹⁹ ORTEGA ROMERO (1966, 100).

⁵²⁰ En la actualidad ese hueco ha servido para instalar los ascensores.

por la tradición compostelana. La de honor, hecha íntegramente en piedra, destaca por la altura —y en consecuencia por el desarrollo de los tramos— y se erige por medio de arcos occinos que se sostienen unos sobre otros. Como se refleja en algunos de los tratados de arquitectura francesa que fueron más habituales a lo largo del siglo XVIII, como son los de Augustin Charles d'Aviler o el de Charles Etienne Briseux⁵²¹, un rasgo tradicional francés en las escaleras es que estas se cerraban con una barandilla de forja que las protegería del hueco interior, destacando la luminosidad del amplio espacio porque a lo largo de las cajas se abren una serie de vanos por los que se filtra la luz que proviene del lado oeste (en las dos escaleras); y del norte y sur (escalera de la izquierda y escalera de la derecha respectivamente), solución facilitada por la integración de un patio central que queda descubierto en el lado oeste, lo que permite integrar un amplio balcón corrido y, en consecuencia, se visualiza el espacio central destinado a la iglesia central que se superpone al espacio de las escaleras, de ahí que se respete la forma del hueco de la escalera para construir la capilla del arzobispo Rajoy.

Esta escalera, dispuesta bajo la iglesia —a la cual no tiene acceso—,⁵²² a pesar de la sencillez ornamental con la que se presenta, tiene una gran fuerza monumental (Fig. 254). El espacio que la rodea está hecho íntegramente en piedra, lo que le da de por sí una solidez apenas visible en otros conjuntos. A su vez, se compone de dos espacios: una primera parte semiabovedada más baja, que es la que soporta el gran rellano superior; y la parte donde se inicia el tiro de esta escalera, que adquiere las dimensiones propias de un palacio de nivel europeo. El origen francés de su autor es determinante en la concepción de esta escalera afín a la arquitectura gala del momento, conforme a los palacios tardobarrocos de estilo Luis XV (Fig. 255). Ateniéndose al autor de la obra, no sería extraño pensar que en la base del proyecto se pudiera estar haciendo uso de las lecciones que los académicos franceses del siglo XVIII recomendaban desde sus tratados. Esto chocaba directamente con las propuestas de otro tratadista del país vecino, François Blondel, que un siglo antes reclamaba que las escaleras fueran preferentemente rectas. No obstante, es necesario recordar que esta premisa se podía matizar porque él mismo establecía como excepción que si la escalera era lo suficientemente amplia, no era del todo ilícito aplicar un sistema de rampa que más que circular debía de ser ahusada, es decir, ligeramente curva y sinuosa. Esta fue la escalera que los franceses adoptaron para sus edificios más importantes a lo largo de la siguiente centuria, y el esquema que Lemaire trasladó a Compostela⁵²³, a pesar de que este modelo no era desconocido en la ciudad, pues se sabe que una de

⁵²¹ Sobre las ediciones de estos se remite al punto 3.2 (p.295). Ambos tratados fueron manejados en Santiago. Sobre la influencia de estos en algún ejemplo de la arquitectura gallega *vid.* VIGO TRASANCOS (1987, 669-680).

⁵²² La entrada a la capilla se hace por medio de las escaleras traseras, para lo cual vuelve a ser necesario hacer un laborioso recorrido, lo que puede demostrar el carácter privado al que respondía.

⁵²³ En 1754 Francisco Llover, ingeniero que participa en las obras del Arsenal de Ferrol actúa sobre el Pabellón de Armas, introduciendo un modelo de escalera compleja para el que se recurre probablemente a uno de los modelos de escalera presentados por Aviler. VIGO TRASANCOS (1983, 221-222). Y VIGO TRASANCOS (1987, 673-680). En concreto al que introduce en la edición de 1710 y que ilustra el plano y la elevación de la escalera principal compleja con su vestíbulo precedente. Esta ilustración forma parte de una ampliación que se hace sobre la inicial de 1691. Las bibliotecas de

las fuentes principales para la comprensión de este tipo es la obra de Aviler, en su edición de 1710. Esta obra es fundamental en la concepción de la escalera presentada en el proyecto de Rajoy porque marca el inicio en un modo de construir escaleras a la francesa⁵²⁴.

Ya se ha hablado de la situación predominante en la que se emplaza la obra. M. A. Laugier cuyo tratado fue publicado tan solo tres años antes de dar comienzo las obras del Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles, y que recomendaba que las escaleras fueran fácilmente visibles, una vez que se accedía al interior del edificio. Como se puede comprobar —a pesar de la falta de coherencia entre interior y exterior— la intención del arquitecto era orientar al visitante, que nada más atravesar la puerta de entrada encontraría de frente el vestíbulo que da acceso a la escalera de honor. Por tanto, no se hacía necesaria la búsqueda de esta, como sí sucedería con las escaleras traseras que comunicaban con el segundo y tercer piso. Además, se respeta y cuida ese primer espacio destinado a distribuidor de amplias dimensiones. En este caso no se recurre al sistema de doble escalera que confluye en un rellano común como venía siendo habitual en los palacios centroeuropeos del siglo XVIII⁵²⁵, y como ya se había llevado a cabo en el Pabellón de Armas del Arsenal de Ferrol, en el año 1754, siguiendo los ejemplos galos de moda.

El esquema que desarrolla la escalera es novedoso y exclusivo en Compostela. Pese a que la tratadística desde el siglo XVII se muestra poco receptiva a seguir los modelos curvos que suponían las escaleras de caracol —pues con este esquema no se cumplía la ley del *paso natural del hombre* establecida por Blondel y, en consecuencia, no respondían a las normas de seguridad que debía de seguir la escalera— las escaleras que se proyectan para este edificio emplean un tipo de escalera simple, ahusado y suspendidas en el espacio, dispuestas en el frente del vestíbulo. No se debe de obviar que Blondel recomendó que, siempre que se hicieran con tramos curvos, estos deberían ser lo más anchos posibles, con el fin de evitar caídas⁵²⁶.

Santiago contaron con varios ejemplares de la segunda edición, con lo cual este y algunos otros modelos allí presentados debieron de ser conocidos en la ciudad.

⁵²⁴ Es importante tener en cuenta que esta obra supone el punto de partida para los trabajos de Boffrand, Briseux, Mariette o J. F. Blondel, que lo que hacen a través de sus compendios de arquitectura no es más que recoger los más importantes ejemplos de la arquitectura francesa, entre los cuales tienen una destacada presencia los hôtels derivados del estilo Luis XV.

⁵²⁵ Sin embargo esta doble escalera sí se aplica, aunque de una forma particular, para el acceso de las alas laterales. Hay que entender que el esquema que sigue el palacio responde a la tradicional planta en forma de U en el que se articulan dos alas laterales en torno a un patio central. Lo que sucede ahora es que dichas alas se disponen en la parte posterior del edificio, lo que resulta novedoso especialmente si se compara con el uso de ese mismo modelo en los palacios europeos. En consecuencia, el espacio destinado a la caja de escalera se proyecta hacia la parte posterior, donde está el patio y en su fachada principal queda oculta por el frontis. De este modo, el recurso a una doble escalera es una solución muy práctica para acceder a las diferentes plantas desde cada una de las alas.

⁵²⁶ Ya se ha visto como en la arquitectura italiana este esquema había sido más frecuente, en consonancia con una corriente arquitectónica, heredera de la tradición impuesta por la corriente borrominesca, que encuentra su mejor descendencia en la figura de Guarino Guarini. Este arquitecto las había empleado en el Palazzo Carignano, aunque en este caso giraban en torno a un núcleo central y eran de doble tiro, pero las dimensiones del conjunto lo permitían. Borromini también había hecho lo propio en las escaleras del Palazzo Barberini.

Detrás de la configuración de este palacio compostelano, que hacia el exterior se manifiesta dentro de los parámetros de un lenguaje clasicista conforme los gustos académicos franceses, quizá estén muy presentes las aportaciones de otros importantes arquitectos de la época, como Boffrand, a quien probablemente debió conocer Lemaire. La conocida como “Querrela de los antiguos y modernos” surge en el siglo XVII, en paralelo a la creación de la Real Academia de Arquitectura, promovida por el ministro Colbert que elige como primer director a Blondel. Se trataba de una gran empresa que pretendía configurar un estilo nacional francés. En esta búsqueda se cuestionaban los valores de la arquitectura clásica, fundamentalmente a partir de Vitruvio y a su teoría de la Cabaña Primitiva; y de unos cánones con los que alcanzar la buena arquitectura. Además, se trataba de cuestionar el nuevo estilo, el conocido como *moderno*, o lo que es lo mismo el barroco más heterodoxo que por entonces había alcanzado gran éxito en Italia, de la mano de Borromini, Pietro da Cortona o Carlo Rainaldi. La tendencia dominante en Francia fue la que se vinculó al círculo académico dominado por Blondel y su *Cours d'Architecture*. Así se evidencia en obras como las de Aviler, Briseux o de Boffrand. Este último arquitecto e ingeniero tuvo una importante repercusión y, de hecho, fue invitado a numerosas cortes centroeuropeas y reclamado para la realización de varias obras en Francia, y el asesoramiento de grandes conjuntos palaciegos, que luego recopiló y explicó en su *Livre d'Architecture*. Estos edificios evidenciaban en sus exteriores la influencia blondeliana reinante en estos momentos. No sucedía así en los interiores, reflejo de la tendencia rococó imperante en Europa Central, de la que también dieron buenas muestras los franceses. Era una corriente antiacadémica que, sin embargo, tuvo una fuerte repercusión y de la que Francia dio también algún ejemplo. En muchos de los planos que aporta el arquitecto se evidencia un tipo de escalera compuesta por líneas curvas influenciadas por los modelos de escalera de caracol. Grandiosas en su forma y proporciones son reflejo de una época determinada, de un estilo concreto, que en Francia tuvo especial repercusión en los decorados interiores de estancias y apartamentos. Pero es un modelo que años antes también introdujeron Briseux o Aviler en sus obras. Su juego curvilíneo, sugerente, sensual, contribuye a la consolidación de un tipo, el que se desarrolla en estos momentos y que está a medio camino entre la escalera puramente circular y la de ida y vuelta con triple tramo. Es un modelo que va contra la Norma, escalera heterodoxa. Y así se presenta en el pazo de Raxoi. Teniendo en cuenta el origen del arquitecto Lemaire, no extrañaría vincular el modelo a los patrones franceses de estos mismos años, máxime si se tiene en cuenta que el tratado se manejó en Galicia, pues la Biblioteca del Real Consulado de A Coruña guarda en sus fondos un ejemplar de la obra. Un punto importante son las grandes obras dirigidas por ingenieros militares que se estaban desarrollando en el territorio gallego, en ciudades como A Coruña y Ferrol⁵²⁷. Con mucha

⁵²⁷ Sobre estas cuestiones *vid.* VIGO TRASANCOS (1976), VIGO TRASANCOS (1998b, 171-202), VIGO TRASANCOS (2007).

probabilidad se manejarían los libros de la época, los manuales escritos por los académicos. De este modo, el libro conservado en la Biblioteca del Real Consulado está firmado por Juan Meric, ingeniero y militar que participó en obras de la ciudad de A Coruña.

Lo que sí es innegable es que en el corto trayecto que define, las grandes dimensiones del espacio permitieron la intercalación de una serie de peldaños cuyas medidas son más que adecuadas a la condición del edificio. Se trata de anchos escalones iniciados con otros dos que sobresalen del resto y recogen el machón de arranque de la barandilla. La relación altura-profundidad también resulta adecuada, de manera que se hace muy fácil el acceso por la misma. A pesar de su corto discurso se intercalan dos pequeños descansillos que casi se confunden con los propios peldaños, cuyas medidas varían dependiendo del extremo en el que se encuentran.

Es una escalera suspendida, como en su día había hecho Andrade en el convento de Santo Domingo de Bonaval (Fig. 256). La magnificencia del conjunto no solo deriva de la propia disposición de la rampa que se sostiene desde el inicio hasta el primer rellano sobre un potente muro que da paso a una bella rampa volada en forma de espiral que recuerda a las antiguas escaleras de caracol, aunque las grandes dimensiones del conjunto la hacen monumental y solemne. Y junto a ello, el revestimiento pétreo al que se somete todo el espacio, incluida la bóveda de cierre que define la planta (Fig. 257). Esta tradición del empleo de la piedra viene de lejos y en el estudio sobre los cortes de cantería, Francia y España resultaron ser pioneras. En España los trabajos de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda habían sido fundamentales para la instrucción de los canteros. En Francia, la importancia que pudieron haber tenido trabajos como los de Ph. de l'Orme han tenido una repercusión que se fue pasando de generación en generación. De ahí que Aviler continúe aquella línea iniciada por su compatriota y en el capítulo dedicado a la construcción proponga un modelo de escalera denominado “escalera con hueco y de rampa suspendida” en la que claramente se pudo haber inspirado Lemaire para construir esta escalera del Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcel⁵²⁸ (Fig. 258). Pero la cuestión no solamente se limita a esto, sino que Aviler también proporciona modelos para bóvedas pétreas en las que se puede encontrar una posible fuente para el resultado final de la que cubre el vestíbulo de entrada, precede a la escalera y sostiene el rellano superior⁵²⁹. El conocimiento de la parte de la arquitectura que trabaja con la estereotomía resultaba fundamental para una buena construcción.

Y es que, como recomendaba Blondel, el espacio de la escalera debía de ser bello a partir de la buena conjunción de sus partes. En este sentido, la austeridad regia a la que responde la escalera se demuestra en la decoración que recibe, limitándose exclusivamente a una serie de pilastras pareadas

⁵²⁸ La gran similitud existente se puede ver en AVILER (1710, I parte, 241).

⁵²⁹ AVILER (1710, I parte, 237).

que a su vez son un recurso que marca el ritmo de la escalera. La seriedad de estas bandas denota también la formación militar del arquitecto. Sobriedad pero monumentalidad y rotundidad del pesado conjunto pétreo, que casi remiten a las viejas construcciones de castillos medievales, por la desnudez a la que están sometidos sus gruesos muros. El toque grácil viene dado por la barandilla de forja que presenta una complicada decoración vegetal y que se dispone sobre una zanca pétrea. Este tipo de soporte era el habitual en la Francia del siglo XVIII y detrás de estos modelos se podría evidenciar una serie de propuestas como las que presenta Aviler y que plantean unos esquemas muy acordes al ejecutado en Santiago. Se trataba de estereotipos pensados para escaleras, lo que se demuestra por su marcada diagonal. En estos complejos entramados que se podían ejecutar debido al material empleado se jugaba con todo tipo de ornamentación, fundamentalmente de carácter vegetal, aunque en otras ocasiones se intentaba hacer una trasposición del balaustre pétreo a la técnica de la forja⁵³⁰. En el caso compostelano se introduce un pilar de arranque que nuevamente sustituye a la tradición local al disponer una pieza acorde al resto de la barandilla. El tratado de Aviler ofrece una solución de inicio que casualmente recuerda a un recurso habitual en la construcción de escaleras compostelanas. Se trata de una gran voluta que actúa como elemento de arranque de la escalera (Fig. 259). Sin embargo, en el palacio de Rajoy se suprime ese recurso inicial.

Resulta curioso que a lo largo de este amplio espacio se haya renunciado a abrir unos grandes ventanales que iluminen de forma directa el espacio para la escalera. No habría supuesto ningún problema, pues a pesar de que en el nivel bajo de la fachada el pórtico impide una iluminación directa del espacio; mientras que en la parte superior la interposición de la gran sala entre la fachada y la caja de escaleras impide una iluminación directa de estas últimas (Fig. 260). Por otro lado, el empleo de una cúpula con linterna superior resultaba imposible, ateniéndose a que en el segundo piso se instalaba la iglesia. La única solución de iluminación pasaba por aprovechar el espacio dispuesto para patio posterior, que estaba reservado a la cárcel. Así se había pensado y ejecutado en determinados palacios europeos como por ejemplo en el de Weissenstein. De esta manera al espacio no se le priva de ventanas, pero resulta evidente que en el siglo XVIII —especialmente si se tiene en cuenta la procedencia del arquitecto— se habrían podido emplear otros recursos para una mejor iluminación del conjunto. Cabe pensar que los pesados muros en granito, que se perforan con una serie de dos ventanas, podrían ser una exigencia impuesta por las dificultades que presenta clima compostelano, un factor determinante en la construcción de vanos para escaleras. Pero también se podría creer que la importancia de la tradición constructiva gallega ha sido tan fuerte que incluso en el más francés de los palacios compostelanos se resistió a desaparecer.

⁵³⁰ AVILER (1710, vol. 1, 219).

Las escaleras principales del Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcels han ido conservando su presencia y sus funciones a lo largo del tiempo. Se trata de un conjunto expuesto a todo aquel que entre en la sede del Ayuntamiento de Santiago. Se presentan en primer golpe de vista al visitante, cumpliendo con ello uno de los puntos importantes en la integración de la escalera en el edificio. Pero es que además, a diferencia de lo que ha sucedido con otras escaleras de Santiago, no han caído en el olvido, razón debida a que están integradas dentro de un edificio que mantiene un actividad dinámica y fundamental en el funcionamiento de la ciudad. Con todo, el acceso al piso noble está restringido y condicionado en muchas ocasiones por el desarrollo de las actividades del equipo de gobierno local. En los plenos municipales, la celebración de acontecimientos importantes, las festividades locales, esta es el modo más directo de acceder a la primera planta ya que no existen elementos sustitutivos que permitan evitar su uso. Ateniéndose a lo anterior, esta escalera cumple un papel funcional pero también simbólico, porque es el recurso con el que se concede dignidad a determinados eventos, en los que en ocasiones han participado no solo las más altas esferas de la política, sino también los propios miembros de la Corona Real. Pero estas escaleras también se convierten en el marco perfecto para la celebración de enlaces civiles. De esta manera, el ejemplo de las escaleras del palacio de Rajoy es probablemente una de las mejores muestras de la ciudad en la que la escalera sigue manteniendo sus funciones y todo su valor simbólico y social. Visto el caso, cabe hacer una reflexión para determinar hasta qué punto el valor de la escalera depende directamente del uso que se le dé al edificio en el que esta se presenta.

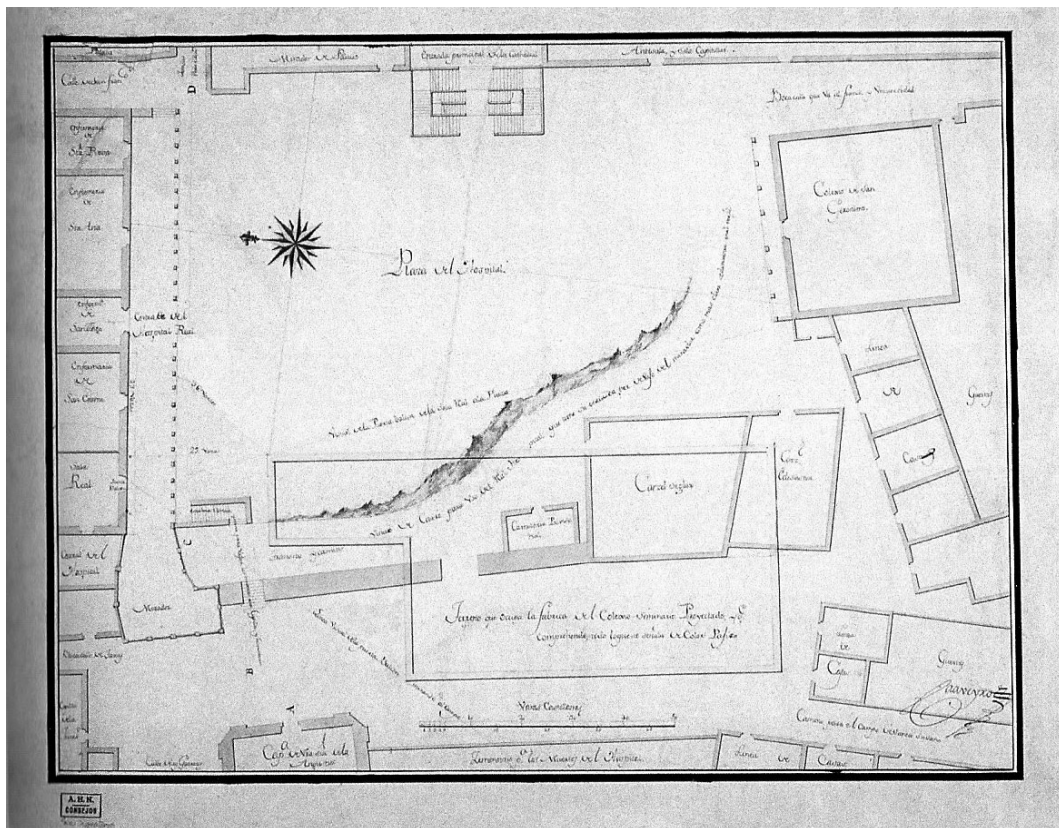


Fig. 250. Estado de la plaza del Hospital, previo a la construcción del Seminario. Miguel Ferro Caaveiro. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

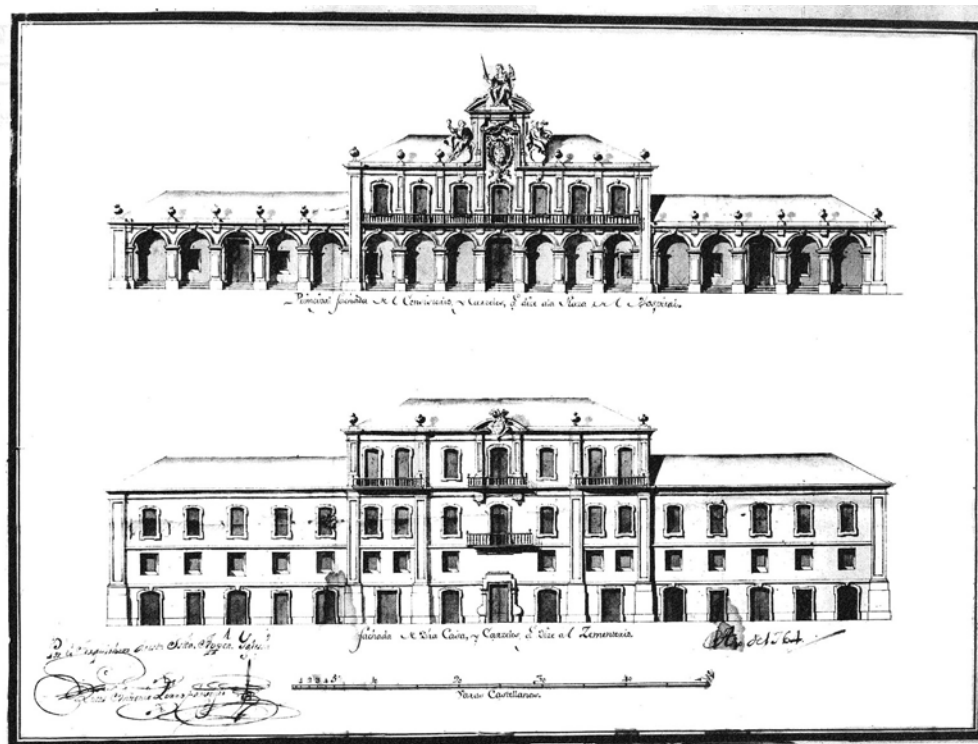


Fig. 251. Proyecto de Lucas Ferro Caaveiro para casa de Consistorio. Concello de Santiago.

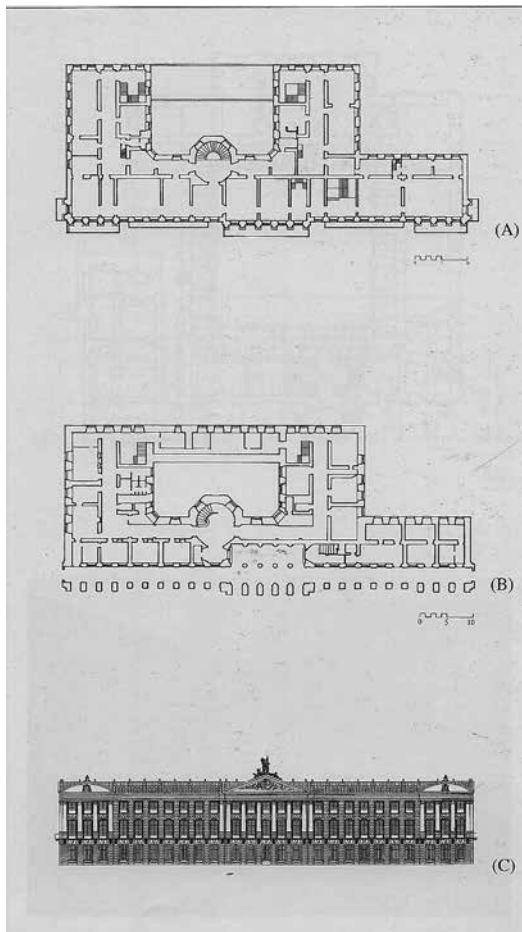


Fig. 252. Planta del edificio. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).



Fig. 253. Fachada del edificio.



Fig. 254. Vestíbulo y arranque de la escalera.



Fig. 255. Escalera de Honor del Palais Rohan de Burdeos. Disponible en www.bordeaux-tourism.co.uk



Fig. 256. Vuelo de la escalera y decoración de barandilla.



Fig. 257. Discurso de la escalera.

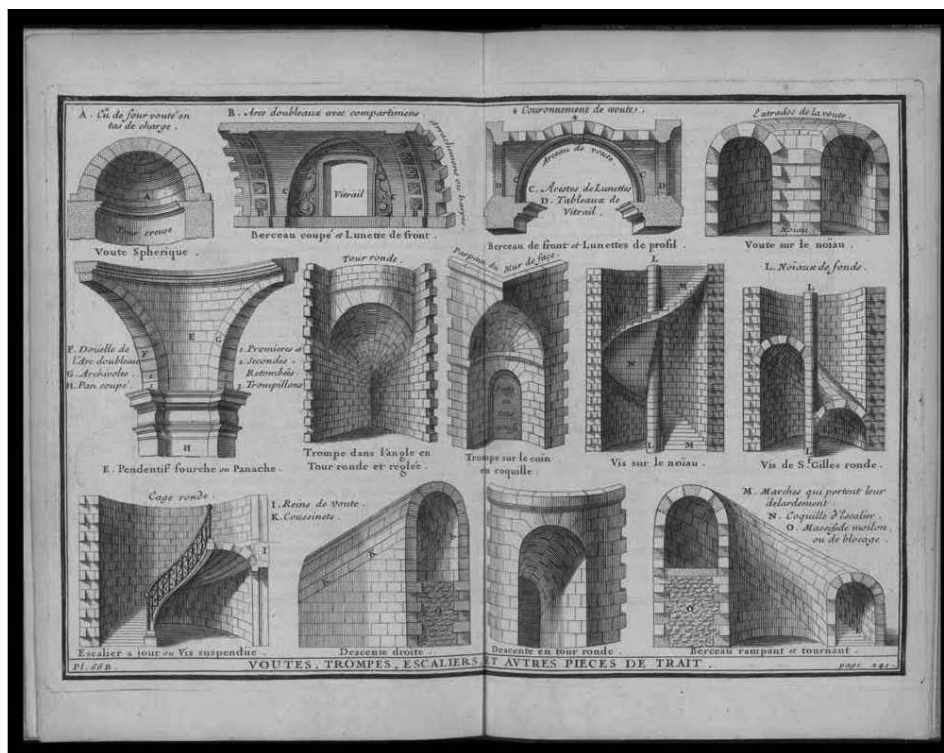


Fig. 258. Cortes de piedra. Fuente: Aviler (1691).

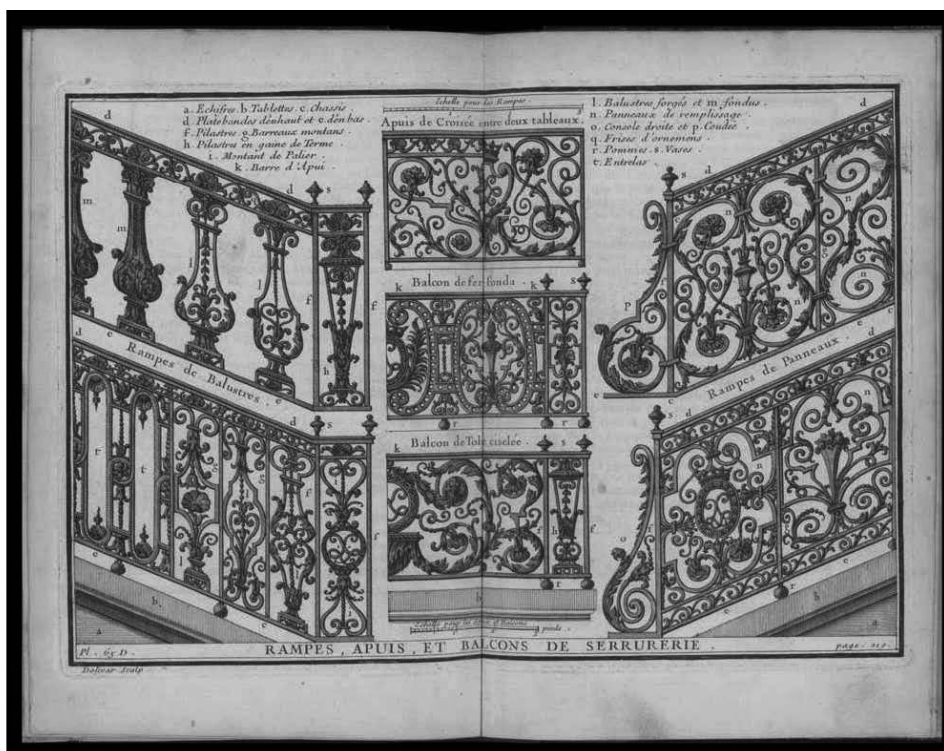


Fig. 259. Modelo de barandilla en forja. Fuente: Aviler (1691).



Fig. 260. Piso noble.

Pazo de los Bermúdez (antiguo colegio de los Irlandeses) [Núm. 18] (Fig. 261)

En el periodo de tiempo en que se estaban desarrollando las obras del arzobispo Rajoy (1767-1784); y durante la ejecución del proyecto del edificio de la Universidad (1771-1800), la ciudad experimentó una serie de cambios que afectaron a edificios de menor relevancia, pero igualmente sobresalientes en cuanto al empleo que hicieron de la escalera. Engrosando la lista de inmuebles que en la historia de Compostela ocupan páginas en blanco, se podría hacer mención a aquel que en su día albergó el colegio de San Patricio de los Irlandeses, que se dispuso más o menos sobre las antiguas dependencias del Estudio Vello⁵³¹, al que tradicionalmente también se le ha conocido como pazo de Ramiranes, por haber sido uno de sus propietarios José Varela Cadaval, primer conde de Ramiranes⁵³², aunque esta denominación no sea del todo correcta ya que lo más adecuado es vincularlo a su promotor, don José María Bermúdez Mandiá y Pardiñas de Villardefrancos⁵³³, como así se destaca en el frontón principal de la fachada portador de la piedra donde se recogen las armas pertenecientes a cada una de estas familias⁵³⁴. Por ello, lo más justo será referirse a él desde ahora bajo la denominación de pazo de Bermúdez, como en su momento ya lo refirió Jaime Bermúdez de la Puente, conde de Castelo⁵³⁵. Todo esto comienza con la expulsión y expropiación de los bienes de los jesuitas, entre los cuales se encontraba el citado colegio de la Rúa Nova. De esta forma la venta del viejo edificio del colegio de los Irlandeses se hace en subasta a don José María Bermúdez, oriundo de Ferrol⁵³⁶. Procedente de familia noble⁵³⁷, el incremento de sus posesiones se hace palpable también en aquella ciudad a través de otras importantes construcciones como fueron el ya desaparecido palacio de la Merced o casa Bermúdez de Ferrol, y el pazo do Monte, en todas ellas presentes las mismas armas.

⁵³¹ Con fecha 17 de julio de 1501: “en la Rúa Nueva y Casas de Cadaval instituyeron a principios del siglo XVI el Estudio público para Lectura de las Humanidades, Don Diego de Muros, Deán de la Basílica de Santiago y la de Jaén y el honrado Lope Gómez de Marzoa, notario de número y vecino de esta ciudad”. FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 171). Sin duda se refiere a don José Varela Cadaval.

⁵³² José Varela Cadaval fue propietario del pazo de Ramiranes, denominación que así se recoge en la propia obra de Fernández y Freire para referirse a la casa nº 44 de la Rúa Nova, cuando a propósito de las mejores casas de la Rúa Nova dice: “son también verdaderos palacios las casas del Conde de Ramiranes...” FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 170).

⁵³³ La vinculación de esta casa con su promotor queda recogida en la obra de Madoz al destacar como edificios particulares de la ciudad los palacios de Bendaña, Santa Cruz, Bermúdez y la casa que fue Inquisición. MADDOZ (1986, 1192).

⁵³⁴ Repartida en seis cuarteles. En la línea superior se identifican los linajes Bermúdez (jaquelado) y Mandiá (tres bastos cruzados y un perro). En la segunda, del lado izquierdo, los Pardiñas (torre almenada con hiedra saliendo de la puerta y subiendo por los muros) y bajo esto los Villardefrancos (brazo armado con lanza y pendón con la cruz de Santiago). En el lateral derecho, ocupando las filas segunda y tercera se juntan los escudos de Ribadeneira (cruza con cinco veneras) y Bolaño (el bollo de pan y el cordero). Para su identificación ha sido fundamental la ayuda de don Alberto Moreno, hijo del actual propietario del pazo do Monte, y de Fernando Dopico, archivero del mismo.

⁵³⁵ PUENTE, J. de la. “Indagar en las fuentes, el palacio de Ramiranes”, *El Correo Gallego*, 25 de octubre de 1998, p. 34.

⁵³⁶ Este dato ya fue recogido por primera vez en COUSELO BOUZAS (1935, 21).

⁵³⁷ En la figura de José María Bermúdez se aunaron los mayorazgos de Mandiá y Villardefrancos. Probablemente la tiara con la que se corona la piedra armera, presente en los tres escudos, proceda de los Villardefrancos, ya que esta también aparece en el pazo de esta familia, en Carballo. El mayorazgo de esta familia en realidad pertenecía a un primo suyo, D. Antonio Pardiñas de Villardefrancos, que fallece al poco tiempo de contraer matrimonio con la hija del Conde de Priegue, recayendo en su primo José María los bienes de la familia Villardefrancos. Así lo hemos podido averiguar a través de un documento fechado en 1776. AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s- 5426. González de Mouretán, Mateo (1771-1779), fol. 73.

Este monumental edificio situado en la Rúa Nova nº 44⁵³⁸ no solo pasa desapercibido —igual que sucedía con el pazo del marqués de Camarasa— a quien camina por esta calle del casco antiguo compostelano sino que en la actualidad presenta un estado de creciente deterioro que no impide apreciar la grandeza y honor del que gozó en un tiempo pretérito. Estos dos aspectos son los mismos que se perciben tras pasar el umbral de la puerta donde se esconde, entre la penumbra, una de las más destacadas escaleras de la arquitectura gallega. Los planos de finales del siglo XVIII muestran este edificio como uno más en la mencionada calle, sin resaltarlo en ningún momento (Apéndices 3 y 4). Lo que sí destaca en los planos topográficos es la gran dimensión que tenía este conjunto, como también sobresale la articulación de sus partes y la presencia de esa gran piedra armera integrada en el frontón de la parte superior de su cuerpo intermedio. Por estas características y otras tantas, se podría decir que este pazo marca el esquema tipo para una serie de casas nobles que surgen más o menos en la misma época. A pesar de que su fachada está en consonancia con casas como la de los Somoza, la del marqués de la Santa Cruz o el pazo del marqués de Camarasa, en el pazo de los Bermúdez, aunque de manera muy sutil, todavía pervive el recuerdo de un lenguaje barroco, que cada vez más se va difuminando. El modelo presentado en esta casa está a medio camino entre las propuestas de pazo barroco compostelano, cuyas mejores muestras se podrían apreciar en cualquiera de los edificios de Fernández Sarela, y las nuevas propuestas que ofrecen los arquitectos académicos del siglo XIX en aquellas otras casas propiedades todas ellas de importantes miembros de las familias más destacadas y pudientes de la ciudad, a menudo pertenecientes a la nobleza (marqués de Camarasa, marqués de Rivadulla...). No se debe perder de vista, como en su momento ya señaló Singul Lorenzo que:

“la arquitectura doméstica de la Compostela ilustrada propició una nueva relación de la casa — menos celebrativa, más racional— con el espacio público, producto de la nueva mentalidad iluminista y burguesa, que cuidaba del bien común antes que de la vanidad y énfasis de la arquitectura de las élites, evitándole a los ciudadanos los atropellos a los que conducía la proyección de las aparatosas fachadas ceremoniales, invasoras de espacio público, como las que ostentaban los suntuosos palacios urbanos del mundo barroco”⁵³⁹.

Las Ordenanzas de Policía Urbana para la ciudad de 1780⁵⁴⁰, entre otras cuestiones, intentaron perseguir este objetivo: conseguir una unidad y armonía para las fachadas, sin que ello supusiera renunciar a la grandeza de las mismas. Lejos de lo que se viene creyendo, la construcción del palacio de los Bermúdez se debió de iniciar poco después de su compra, que hemos logrado fijar en una

⁵³⁸ Anterior número 32 de la mencionada calle. PRADO Y VALLO (1887).

⁵³⁹ SINGUL LORENZO (2001, 123).

⁵⁴⁰ Sobre estas ordenanzas SINGUL LORENZO (2001, 150) y ROSENDE VALDÉS (2013, 77).

fecha concreta: el 14 de septiembre de 1771⁵⁴¹, momento en el que se compra la casa en subasta, y nunca después del año 1800, como así se demuestra a través del codicilo de José María Bermúdez de Mandiá⁵⁴². Son por tanto dos documentos que confirman que el antiguo colegio de los Irlandeses pronto se reconvirtió a una nueva función⁵⁴³.

Las noticias que se tenían sobre el origen de este palacio, hasta ahora habían sido escasas y confusas, de tal manera que se limitaban al estudio que Couselo Bouzas realizó sobre esta institución de origen anglosajona —colegios católicos en territorios anglicanos que se expandieron por el resto de países católicos— y su expansión por España, en concreto en Santiago de Compostela, con el fin de: “preparar jóvenes de la nobleza para el sacerdocio, el cual se comprometían a recibir, como a ir a predicar la fe a su nación y a sufrir el martirio si necesario era”⁵⁴⁴.

Tal como se puede comprender este tipo de escuelas surgen con la vocación de formar a los futuros ‘misioneros’ que lucharán por la reconquista del catolicismo en los territorios en los que había triunfado la vertiente reformadora del Cristianismo. Por ello no resulta extraño pensar que uno de los principales países en potenciar este tipo de escuelas fuera España pues, tal y como afirma Couselo: “Se debe a la munificencia y espíritu cristiano de nuestro gran rey Felipe II, la creación de seminarios ingleses e irlandeses en nuestra nación”⁵⁴⁵.

A pesar de que el de Santiago constituye un modelo secundario si se compara con la importancia que tuvieron los de Madrid, Alcalá de Henares o Salamanca (el de Santiago dependerá de este último); y a pesar de que no se puede precisar la fecha exacta de su fundación, se cree que la fecha de origen oscilaría entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII⁵⁴⁶. De ser así, habría que añadir un nuevo colegio a la lista creciente de este tipo de edificios que caracterizó al Santiago

⁵⁴¹ Hemos podido localizar este documento en AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s- 4140. Neira, José Antonio de (1770-1775), fols. 420-424. Este protocolo lleva por título “Protocolo de todos los Ynstrumentos de Venta echa de (¿?) que quedaron de los regulares estinguidos de la Compañía de Jhs. de esta ciudad de Santiago, por la Junta Municipal, a favor de las personas en quien se remataron por ante D. Josef Antº de Neyra, y por su fallecimiento ante Don Andrés Manuel Nieves”. Esto explica que Couselo Bouzas, en su artículo recoja que la compra se hizo en 1774 y queda recogida en el protocolo de Manuel Nieves. COUSELO BOUZAS (1935, 21, nota a pie nº 1).

⁵⁴² Este documento se encuentra en el AICNC. Protocolos Ferrol. Protocolo 1194. Ocampo, Jacobo Antonio. (1800). Agradezco a Fernando Dopico esta información.

⁵⁴³ Podemos unir una tercera prueba de la propiedad. En la “Copia de la escritura de Foro a favor de don Josef Mendez Saavedra de una casa sita en la calle de la Rua Nueva”, año de 1797 se recoge lo siguiente: “*Casa que se halla a mano yzquierda de dicha calle, cogiendo desde la Yglesia Parroquial de Santa Mª Salomé, al cantón, que su fachada principal dice al Poniente y hace frente a la casa de Don Josef María Vermúdez, vecino de la villa de Ferrol, que antes fue Colegio de los Yrlandeses*”. ACS. Patrimonio y Rentas. Casas y Tenencias. Sign. 83. Leg. 31, fol. 1-v.

⁵⁴⁴ COUSELO BOUZAS (1935, 9).

⁵⁴⁵ COUSELO BOUZAS (1935, 7).

⁵⁴⁶ Couselo baraja la posibilidad de que entre los años 1598 y 1605, pues existe un documento que dice que el colegio fue: “*una fundación real del rey Felipe II*”; mientras que P.D.F. O’Dohert, rector del colegio de los Irlandeses en Salamanca en 1935, indica que una serie de documentos ponen de manifiesto que sería en 1605 cuando Felipe III funda dicho colegio. Además, en un intento por conciliar ambas posiciones, cree que habría sido Felipe II el que inicialmente dio la orden para crear el seminario; y que a su muerte fue su sucesor quien la materializó. COUSELO BOUZAS (1935, 7). En 1613 la actividad ya estaría iniciada.

de estos años⁵⁴⁷. Bien es cierto que este no tenía nada que ver con los anteriores y que su funcionamiento en la ciudad de Santiago no ha sido fácil de precisar. Dice Couselo que antes de establecerse en el actual edificio —propiedad vendida por la Universidad— los miembros del Seminario, lejos de habitar un único edificio, estuvieron repartidos por varias casas en distintas calles de Santiago, viviendo en duras condiciones que les llevó a constantes enfrentamientos con sus propietarios. Es así como en el año 1617 entran en negociaciones con la Universidad para adquirir la propiedad que esta tenía en la Rúa Nova, accediéndose finalmente a la venta⁵⁴⁸. Añade que la permanencia del colegio debió de durar unos “ciento sesenta años”⁵⁴⁹, momento en el que el fervor anticlerical obliga a desalojar todas las dependencias de propiedad religiosa, especialmente aquellas vinculadas a la Compañía de Jesús, a quien pertenece el colegio. Solo a partir de entonces desaparece el colegio de los Irlandeses en Santiago, con lo que cabe pensar que será a partir de ese momento cuando la casa pase a manos de un particular, no sin antes —como que da recogido en la documentación— servir de espacio para el alojamiento de dos batallones del regimiento de Ibernía⁵⁵⁰. Finalmente, tras estos sucesos la venta del edificio, adjudicada a Bermúdez de Mandiá, se hace por un total de 124.709 reales de vellón, como así queda recogido en el documento⁵⁵¹.

En cuanto a la construcción del nuevo edificio, sobre ello se han vertido pocas noticias y, de hecho, los estudios realizados se limitan a reseñas como las de Folgar de la Calle o Pereiro Alonso, siempre tomando como base el estudio inicial de Couselo Bouzas. Al no existir licencias de obras que permitan resolver el problema que se crea en torno a la construcción de este edificio se complica su estudio. Aunque a lo largo de las décadas y hasta inicios del siglo XX, siguió siendo propiedad de la misma familia, todo parece indicar que se ha perdido cualquier tipo de información conveniente a la documentación de esta casa.

Afortunadamente, un rastreo a través de distintas fuentes documentales nos permite aportar nuevas noticias que definirán claramente la historia real de este edificio. En primer lugar, es falsa la tradición —presentada por Otero Pedrayo⁵⁵² y posteriormente recogida en la placa conmemorativa del Quinto Centenario de la fundación de la Universidad— de con posterioridad al desalojo del colegio de los Irlandeses el solar con su edificio “es adquirido por José Varela Cadaval, conde de Ramiranes, quien sobre aquel solar edifica más adelante la casa-palacio”. Lo que sí es cierto, es que

⁵⁴⁷ No hay que perder de vista que por aquel entonces ya estaría acabado el colegio de Fonseca, y a lo largo de la primera década del siglo XVII estaría poniéndose en marcha el proyecto del arzobispo San Clemente.

⁵⁴⁸ COUSELO BOUZAS (1935, 11-12).

⁵⁴⁹ COUSELO BOUZAS (1935, 20).

⁵⁵⁰ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 231 (enero-agosto 1771), fols. 129-130 y 388-389.

⁵⁵¹ Esto contrasta notablemente con la tasación que se hizo en 1770, por la cual quedaba valorado en 107.873,5 reales de vellón. Sabemos por el propio documento de compraventa que inicialmente José María Bermúdez ofreció una cantidad que no llegaba a los 100.000 reales.

⁵⁵² OTERO PEDRAYO (1954, 376).

en algún momento de la historia de este inmueble, este señor —que además es el primer conde de Ramiranes, y por ende de quien se ha cogido la denominación para esta casa— vivió en esta casa y fue su propietario. La antigua atribución histórica se desmonta desde el momento en el que se observa la piedra armera que preside el frontón superior con el que se corona el cuerpo central de la fachada. Se trata de la misma que se localiza actualmente en el pazo do Monte de Ferrol, y el que se rescató del desaparecido palacio de la Merced de la misma ciudad, ambas promociones finalizadas por José María Bermúdez de Mandiá y Pardiñas de Villardefrancos⁵⁵³ (Figs. 262, 263 y 264). En realidad se trata de un escudo de enlace, pues en él también aparecen recogidos los blasones de la familia de su mujer, Dña. Ma Gerónima Ribadeneira Bolaño. A diferencia de sus hermanos gemelos destaca por sus dimensiones y bella composición y, lo que es más importante, acaba por definir la verdadera propiedad del edificio, pues este nada tiene que ver con el perteneciente a Ramiranes⁵⁵⁴.

Existe un segundo factor determinante para zanjar la cuestión. Si tradicionalmente se viene asumiendo que esta obra es producto del ingenio de los arquitectos de finales del siglo XVIII, cronológicamente existe una incoherencia, dado que el título de conde de Ramiranes se le concede a José Varela Cadaval en el año 1875⁵⁵⁵. Sí que es cierto que a él pertenecía, por herencia, el pazo de Ramiranes de Ourense, pero ello no debe de inducir a error. Por tanto, ni el escudo de la casa, ni el año de su creación se corresponde con las fechas en las que el primer conde de Ramiranes habita en ella. Es más, si él vive en esta casa es porque contrae matrimonio con Socorro Bermúdez Acevedo, nieta de José María Bermúdez y descendiente del promotor de la obra. En realidad la casa era del hermano de esta, don José María Bermúdez y Acevedo, conde de Gimonde consorte, que muere sin descendencia, repartiendo todos sus bienes entre sus sobrinos, entre ellos los hijos del conde de Ramiranes⁵⁵⁶. Este, como se manifiesta a través de su testamento, queda viudo en 1854⁵⁵⁷. La cuestión es que una vez muerta su mujer y su único hijo varón, resulta ser el heredero de las propiedades de su hijo “por ministerio de la Ley”. Estas son las palabras que se extraen a través del documento de compraventa realizada en 1905 a Juan Harguindey, destacado comercial de Compostela⁵⁵⁸. En consecuencia una vez muerto José Cadaval es su hija, Dña. María del Carmen Varela Bermúdez, quien hereda el título y bienes familiares. Con todo lo presentado se puede

⁵⁵³ Agradecemos esta información a la familia Moreno Bermúdez, propietaria y actual heredera del legado y, por supuesto, a don Fernando Dopico, archivero de la casa. A los primeros debo la cesión de fotografías de los escudos familiares; al segundo la aportación del árbol genealógico que me permitió entender las relaciones familiares y hacer un seguimiento de los propietarios que vivieron en la casa de la Rúa Nova, desde la citada compra.

⁵⁵⁴ En su momento, el Conde de Castelo vinculó la tiara con la línea descendiente de los Mandiá. Sin embargo, consideramos que es más probable que esta provenga de la familia de los Villardefrancos, pues sus blasones aparecen coronados, no siendo así en el caso de los Mandiá.

⁵⁵⁵ Título otorgado por Alfonso XII mediante Real Decreto el 5 de Julio de 1875.

⁵⁵⁶ Nuevamente agradecemos esta información a D. Alberto Moreno.

⁵⁵⁷ AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s-7877. Vázquez, Pedro Pascual (1854), fols. 143-144.

⁵⁵⁸ Agradecemos a los actuales propietarios de la casa la cesión del documento y a José Luis Pereiro Alonso que nos facilitaron este estudio y nos abrieron las puertas de este palacio. No obstante, también se puede localizar en AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s-9415. Castro, Jesús de (1905), fols. 2842-2851.

afirmar que el conde de Ramiranes habría habitado la casa en un espacio de tiempo probablemente comprendido entre la fecha de defunción del conde de Gimonde, 1855, y la suya propia, 1885.

Por si estos motivos no fueran suficientes para demostrar porque a partir de este momento se debe de hacer alusión al nº 44 de la Rúa Nova bajo el nombre de pazo de los Bermúdez, existe un documento de especial importancia en el que se deja bien claro que la casa ya estaba construida con anterioridad a 1800. Se trata del codicilo de José María Bermúdez en el que se recoge lo siguiente:

“adquirió el Colegio de Yrlanda de la Ciudad de Santiago en el que mandó hacer y se hizo una casa capaz y suficiente para la recolección y entrofe de los frutos que en grano le pagan los Caseros que por arriendo llevan diferentes uienes correspondientes al Uinculo y Maiorazgos de Villar de Francos en que ha rrecahido por muerte de los señores sus antecesores”⁵⁵⁹.

De esta manera, el mayorazgo pasa a manos de su hijo Joaquín María Bermúdez Rivadeneira⁵⁶⁰, que contrae matrimonio con María del Carmen Armada Mondragón en 1791⁵⁶¹, emparentándose así con una de las familias más influyentes de la ciudad. La casa es cedida a ellos desde el primer momento. De hecho el promotor nunca llega a vivir allí, ya que su residencia siempre estuvo dispuesta en Ferrol. Por ello, se sabe que desde su construcción y hasta 1800 sería su hijo quien, junto a su mujer, ocuparía la casa. Al no tener descendientes, el legado recayó en manos de su hermano, Pedro María Bermúdez, tercer dueño de la casa y, de este iría a parar a manos de su hijo, el conde de Gimonde. Este último, al no tener descendencia, lega sus bienes a sus sobrinos, de tal manera que una vez muertos el conde de Ramiranes y, antes que él, su hijo y heredero de la casa, fue su sobrina María del Carmen Varela Bermúdez, segunda condesa de Ramiranes, la que se quedó con la casa y la que posteriormente la vendió.

A nombre de su padre, José Varela Cadaval, figura la solicitud de licencia de obra para actuar sobre el inmueble. Se trata de la tercera fuente de información en la que se refleja la casa nº 44 de la Rúa Nova. En este caso se solicita permiso para poder abrir una serie de vanos en la parte posterior del edificio:

“D. José Varela Cadabal, dueño de la Casa nº 44 sita en Rúa Nueva, cuyo edificio se prolonga haciendo frente uno de sus angulos a la plazuela del callejón de entrerruas, deseando abrir una ventana en la misma línea y de las mismas dimensiones que hacia este punto tiene la referida casa, y que ya existió antes de ahora, así como prolongar algo mas unas luces que actualmente

⁵⁵⁹ AICNC. Protocolos, Ferrol. Ocampo, Jacobo Antonio, Protocolo 1194, (1800), fol. 103.

⁵⁶⁰ Joaquín María Bermúdez aparece registrado en 1787 como Alcalde Ordinario de Santiago aunque un año antes había sido Procurador General en la misma ciudad. CEBREIROS ÁLVAREZ (1999, 102, 151). En el año 1789, con motivo de las obras del atrio de la iglesia de San Francisco, y de la denuncia presentada por el Hospital Real, realiza una inspección del especio sobre el que se estaban ejecutando dichas obras. RODRÍGUEZ PAZOS (1979, 139).

⁵⁶¹ Esta información la debemos a Fernando Dopico.

tiene en el campo bajo. A su Exmo. Suplica le sirva concederle la autorización necesaria para practicar las referidas obras. Santiago, Mayo de 1873”⁵⁶².

Tras esta noticia ya no se localiza más intervenciones sobre el edificio hasta los primeros años del siglo XX. En este momento, concretamente en 1905, recoge Pereiro Alonso que la casa es vendida a un particular, en concreto a Juan Harguindey, importante empresario de la ciudad⁵⁶³. Esta actuación supone la desvinculación definitiva del edificio respecto a la familia Bermúdez. A partir de ese momento solo se localizan dos intervenciones para las que hubo que solicitar el correspondiente permiso de obras. La primera de ellas se produce en 1907:

“El que escribe vecino de esta ciudad y domiciliado en la calle de la Rua Nueva número 6 a V. S. atentamente expone: Que deseando decorar la fachada exterior del bajo perteneciente a la casa número 44 de la Rua Nueva con arreglo al diseño que acompaña, considerando esta reforma como de ornato público. Suplica a V.S. se digne concederle la necesaria autorización para poder llevar a cabo el decorado exterior de la fachada que se deja hecho mérito (...)”⁵⁶⁴.

Del mencionado diseño nada aparece, con lo cual poca idea nos podemos hacer sobre el aspecto del edificio en ese momento. El segundo de los permisos solicitados tiene que ver con la disposición de alcantarillas en otro bajo de la misma casa, destinado a tabajería.

Por aquel entonces, siendo Juan Harguindey el propietario de la casa, solicita un permiso de obras que es imprescindible analizar con detenimiento porque probablemente va a determinar el aspecto que actualmente presenta la escalera interior. Hay que partir del punto de que no se ha podido documentar la participación de ningún arquitecto en la obra, con lo cual este documento constituye una referencia importante, porque es el primero que aporta algún dato sobre el interior del inmueble. La solicitud, que es del año 1922, recoge lo siguiente:

“Juan Harguindey Pérez, Industrial, mayor de edad y vecino de la misma, a V. S. respetuosamente. Expone que, deseando reparar los cielos-rasos y tabiques del piso segundo de la casa nº 44 de la Rua Nueva; empleando barrotillo y cal para los primeros y tabla, barrotillo y cal en los segundos”⁵⁶⁵.

La importancia que tiene esta información radica en entender qué partes de la casa fueron intervenidas a raíz de la concesión de esta licencia de obra. Conforme a lo que se recoge en este documento parece que la intención primera consistía en intervenir sobre los techos y elementos

⁵⁶² AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 557 (1872-1873), fol. 270-r.

⁵⁶³ PEREIRO ALONSO (1996, 72). A José Luis Pereiro Alonso le agradecemos la cesión de los planos del estado actual de la casa, de gran ayuda para entender su extensión y distribución.

⁵⁶⁴ AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 586 (1907), fol. 10.

⁵⁶⁵ AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 607 (1922), exp. nº 5.

divisorios de la casa, concretamente del segundo piso. No se sabe quien fue el contratista que ejecutó esta obra, pero lo que sí se puede precisar es que esta intervención debió de hacerse extensiva a gran parte del espacio que ocupa la escalera. Son numerosos los indicios que nos llevan a pensar que tras el cielo-raso de cal y las molduras de yeso, se pudo o puede esconder otro tipo de cubierta. Así, la solución aplicada en el techo del vestíbulo es muy similar a la presentada durante años en el zaguán de entrada de la casa del Deán, que se mantuvo allí hasta la intervención realizada por Pons Sorolla en la década de 1950⁵⁶⁶. En aquel caso, un techo de rasilla y enlucido con cal seccionó gran parte de los motivos ornamentales barrocos que definían la arquitectura de Clemente Fernández Sarela y el Barroco de placas compostelano. La intervención realizada por el arquitecto de la Primera Sección permitió destapar y volver a su estado original la obra. En el pazo de los Bermúdez sucede algo similar, de tal manera que los arcos que separan el vestíbulo de las escaleras, se ven aplastados por un techo plano que apenas deja entrever los arcos y que no se corresponde con el nivel de suelo del primer piso, sino que queda notablemente rebajado respecto a este. Además si se estudia con detenimiento el paramento mural sobre el que reposan los dos arcos laterales, podría parecer que hay elementos ocultos. Esta situación, todavía se hace más evidente en el cierre superior, llamativamente elevado, que actúa a modo de linterna. En este caso se combina un lienzo de mampostería con otros tres encalados. Resulta evidente que esa intervención debió de afectar en gran medida al estado inicial de las escaleras, que actualmente se encuentran en un estado de deterioro que va aumentando según avanza el tiempo, lo que hace cada vez más necesaria la intervención para su recuperación y puesta en valor. Se trata de un modelo único en el desarrollo de la escalera dentro del palacio urbano. Su riqueza artística requiere de la intervención y ayuda para su restauración.

Poco se puede decir sobre la autoría de este destacado ejemplo de escalera monumental. Por ello es necesario recurrir a la especulación, en base a una serie de indicios que se analizarán a continuación. En primer lugar se podría pensar que al tratarse de la promoción de un ciudadano de Ferrol, que además construyó allí dos casas del mismo rango y que debió de conocer a los arquitectos-ingenieros más destacados del momento, podría haber confiado la obra a alguno de ellos⁵⁶⁷. El vocabulario desarrollado en el discurso de la escalera poco tiene que ver con los modelos de la arquitectura ejecutada por aquel entonces en Ferrol y, sin embargo, sí que guarda una mayor consonancia con el lenguaje tardobarroco compostelano. De ser así, todo podría indicar que detrás de esta obra estaría la mano de Lucas Ferro Caaveiro, o de Clemente Fernández Sarela. Pero esto sería imposible, dado que en aquel momento ambos arquitectos ya habían fallecido.

⁵⁶⁶ CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 187).

⁵⁶⁷ Por desgracia tampoco se sabe cuál fue el arquitecto que participó en estas otras dos obras ferrolanas.

Otro factor importante es que esta escalera encuentra un precedente inmediato en la recién construida escalera interclaustral del Hospital Real, en la que Lucas Ferro Caaveiro había participado como ejecutor de obra. Su hijo bien pudo haber conocido y practicado el arte de su padre. Pero la arquitectura de Miguel Ferro Caaveiro parece apuntar a la nueva corriente arquitectónica, procedente del sistema académico que desde la década de 1750 se venía imponiendo desde la Real Academia de San Fernando en Madrid. Este arquitecto pertenece a una nueva generación, a aquella en la que trabajaron Lois Monteagudo, López Freire y tantos otros arquitectos que, en realidad, fueron los que configuraron la imagen urbanística de la ciudad de Compostela a principios del siglo XIX. Este no es el caso de las escaleras aquí presentadas. En ellas, la influencia barroca, el recuerdo a la tradición local, se encuentra todavía en el mismo punto en el que se posicionaba la fachada del edificio respecto a otras posteriores, de finales del siglo XVIII. Por ello es necesario traer al recuerdo la figura de otro de los grandes maestros de obras del Tardobarroco compostelano. Se trata un experto en el diseño de las escaleras del siglo XVIII. Un especialista en el tema, que fue el que dio las trazas de la escalera de entrepatios del Hospital Real; pero también quien acabó por definir los dos conjuntos exteriores de acceso al monasterio e iglesia de San Martín Pinario⁵⁶⁸. Sobre Fray Manuel de los Mártires, fraile lego de la Orden Dominica, pocas son las noticias existentes que han llegado a nosotros. Sugiere Pita Galán que la pérdida de gran parte del archivo del convento, con motivo de la Desamortización, se debe a los continuos saqueos y destrucción de material que acabaron por borrar parte de la historia de este convento⁵⁶⁹. Pues bien, apenas se conserva rastro de este maestro de obras que, sin embargo, como demuestra su nombre en numerosos planos y concesiones de obras, tan decisivo fue para la historia del Barroco final compostelano. No sabemos cuando murió, pero Pita Galán opina que debió de ser entre 1774 y 1776, momento clave en la ejecución de esta obra. Esto no implica que fuera él mismo el encargado de hacer la obra. Lo que sí resulta evidente es que esta presenta muchas afinidades con la obra del dominico, no solo a través de su esquema compositivo, que revela modelos ya conocidos; sino por el repertorio que acompaña el resto de la obra. En este sentido, pináculos, balaustradas, pilares y algunos motivos decorativos, resultan determinantes.

A pesar de que la nueva casa adquirida sufrió una serie de remodelaciones a las que Couselo Bouzas apenas hace mención, nada se dice sobre la construcción de la monumental escalera que se esconde en su interior. Solo a partir de un documento de tasación del edificio, que data del año 1770, en el que se describen las partes del edificio se puede extraer la siguiente información. Dice así:

⁵⁶⁸ Pese a que en los últimos tiempos se ha sugerido que detrás de esta gran obra podría estar la autoría de Miguel Ferro Caaveiro. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 387-399). Al respecto *vid.* capítulo dedicado a la escalera de la *iglesia de San Martín Pinario* (cap. 4.5., p. 879)

⁵⁶⁹ PITA GALÁN (2013, 408)

“la escalera con su pasamano, que desde el pavimento inferior sube hasta el primer piso es de cantería y la luneta baldosada de lo mismo con dos columnas que sostienen las maderas del expresado primer piso en el desembarco de dicha escalera; y en el referido pavimento inferior se halla el Zaguán enlosado de guijarro”⁵⁷⁰.

A partir de este fragmento, una comparativa con lo que se puede observar en la actualidad, podría hacer reflexionar sobre varios aspectos.

No hay noticia sobre la ubicación de la escalera, lo que impide saber con certeza si por aquel entonces constituiría el centro del edificio —tal y como sucede en la actualidad— o si estaría emplazada en otro lugar diferente del que no se tiene conocimiento. Lo que sí parece evidente, es que la estructura del edificio debió de ser modificada en el momento en que pasó a manos de sus nuevos propietarios, sucediendo esto a partir de 1770. Folgar de la Calle, a propósito del estudio del pazo Fondevila, dice que por aquel entonces se estaban realizando obras de renovación en distintas casas de Compostela, entre las que destaca la casa de la Balconada y el pazo del conde de Ramiranes⁵⁷¹. Aunque ya se ha explicado el error en la propiedad y construcción del edificio, esto demuestra que el edificio del siglo XVII que habitaron los miembros del colegio hasta bien pasada la segunda mitad del XVIII no fue el mismo que se conserva en la actualidad (Fig. 265), que bien debió de ser el producto de un momento en el que comenzaron a levantarse otros edificios vecinos que responden a un mismo planteamiento estructural, tal como fue el caso del pazo de la Santa Cruz o el pazo del marqués de Camarasa, ambos de finales del siglo XVIII⁵⁷².

Ello confirma que la escalera actual es el producto de esta nueva obra, lo cual encaja perfectamente si nos atenemos a que la descripción que ofrece la tasación de 1770 no coincide con los rasgos formales que se evidencian en la presente⁵⁷³. Por esta razón las nuevas escaleras hay que entenderlas dentro del contexto de la arquitectura civil, pues aunque en inicios la casa fue un colegio, la vieja estructura desapareció para albergar un pazo urbano en el que se erige la más destacada escalera del panorama palaciego compostelano. Para empezar, ahora sí que la escalera se convierte en la gran protagonista del edificio, pues ya no solo centra la composición del mismo sino que se reserva la

⁵⁷⁰ COUSELO BOUZAS (1935, 30). AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s- 4140. Neira, José Antonio de (1770-1775), fols. 413-r a 419-v.

⁵⁷¹ FOLGAR y NOGUEROL (1996, 25).

⁵⁷² Sin embargo, hemos podido contrastar como en el patio interior todavía se conservan restos del antiguo colegio de San Patricio de Irlandeses, destacando un lado de la arquería que definía el antiguo claustro. Su aspecto actual, decadente, todavía permite evidenciar restos del arranque de bóvedas y el inicio de las arquerías colaterales. De esta manera, la nueva obra se superpuso a la anterior, aunque manteniendo algún rastro de aquel pasado. En la estancia, cuyo acceso corona la gran escultura pétrea de San Patricio se encuentra escondido el último de los arcos de aquel viejo claustro, lo que además pone en jaque la antigua creencia de que esa estancia era la vieja capilla del colegio, e induce a suponer que se trató de una nueva construcción, paralela a la reconversión del edificio que pasó a desarrollar una organización habitual en la tipología de palacios del siglo XVIII, que poco tenía que ver con la de un colegio de inicios del siglo XVII.

⁵⁷³ Al no disponer de más datos sobre la construcción de la casa, no sabemos hasta qué punto se pudieron haber reutilizado determinados materiales o incluso reaprovechar elementos del antiguo colegio extinguido.

práctica totalidad del cuerpo intermedio para hacer un despliegue caprichoso de sus partes (Fig. 266). La tradición del pazo compostelano que había impuesto Clemente Sarela desde la década de los cuarenta había dado un mayor protagonismo a la escalera, que ya ocupaba el centro de las composiciones. Sin embargo, hasta el momento no se habían atrevido a hacer una escalera que se apoderara del espacio, que fuera la gran protagonista. Junto con el pazo del marqués de Camarasa se conocerá una nueva forma de entender la escalera en el contexto palaciego compostelano. En el presente caso la escalera precedida por un gran vestíbulo enlosado ya no ofrece más obstáculos visuales que tres arcos frontales que engrandecen el acceso a la escalera. A partir de este trío se comienza a desarrollar el gran espacio que, tanto en profundidad como en altura y anchura, da cabida a la escalera (Fig. 267). Serían dos espacios yuxtapuestos: el primero y más bajo, cuyo techo marca el tránsito entre la planta baja y el primer piso; y tras este vendría el gran hueco reservado para las escaleras. Esta disposición hace pensar si de algún modo se están siguiendo las recomendaciones de la tratadística internacional, que advertían de la necesidad de un espacio previo a las escaleras donde los carruajes pudieran acceder y dejar a buen resguardo a los pasajeros. Las grandes dimensiones de la puerta de entrada podrían ser un indicio de esta realidad, idea que queda reforzada por la pequeña rampa sobre la que se sitúa el amplio portón. A ello cabe añadir el gran vestíbulo con que se presenta la entrada (Fig. 268 y Fig. 269). Pero también se podría barajar otra posibilidad que viene dada por la posición de una puerta central que tiene correspondencia con dos arcos que se dejan entrever en los laterales de las escaleras, en línea con la triple arcada inicial. Este espacio cerrado por una rejería sorprende por su gran superficie, en la que perfectamente se han podido guardar vehículos. Conecta este con las dependencias laterales de la planta baja —que fueron ocupadas por una zapatería y todavía hoy por una joyería— y con el jardín. Esas dependencias pudieron actuar —como sucedió en otros importantes palacetes de Santiago— como cochera o entrada de carros y quedarían comunicadas con la escalera desde el propio interior, sin necesidad de salir a la calle, de manera que esa puerta central tendría un uso activo⁵⁷⁴. Se sabe, de hecho se ha documentado, como a lo largo del siglo XIX los bajos se habilitaron como locales comerciales.

⁵⁷⁴ De ser así sería una manera novedosa de disponer estas estancias. Si se recuerda, en la casa del Deán, en el pazo de Bendaña o en el Fondevila, la entrada de las cocheras se hacía por medio de una puerta lateral que comunicaba directamente con el zaguán. En otras ocasiones se aprovechaba el espacio inferior de las escaleras para dar cabida a una pequeña estancia para guardar determinados objetos. La tratadística internacional recomendaba que en las escaleras de los importantes palacios se dispusiera una puerta inferior que conectara en patio principal con el jardín. En la casa del Deán se siguieron —de manera humilde— estas recomendaciones aunque, en este caso, la puerta se lateralizaba. Por su parte, el coetáneo pazo de Amarante presentaba también otra forma inédita de conexión. La entrada de los carros se hacía directamente desde el jardín trasero y se accedía al sótano del edificio, justo debajo de las propias escaleras, de forma que el acceso a estas se hacía por medio de otras dos laterales. De cumplirse la segunda hipótesis señalada para el caso del pazo de los Bermúdez, se estaría ante una nueva forma de entender la escalera, que además explicaría el gran desarrollo en profundidad que la caracteriza; y además enfatizaría su sentido funcional.

Aunque formalmente responde al esquema de escalera compleja que recuerda —al menos en un principio— a las del Hospital Real, presenta una serie de peculiaridades que la hacen diferente y única respecto a modelos ya vistos. En primer lugar el acceso se hace a partir de dos tiros que coinciden con cada uno de los arcos laterales y que confluyen en un descansillo superior. Este descansillo se dispone en eje al arco central que acoge una puerta que comunica con una profunda estancia que define también la extensión de la escalera. Y es que, desde ese primer descansillo intermedio, un único tramo recto desemboca en un segundo descansillo que ya conecta con el muro de cierre posterior. En paralelo al muro, y dando un giro de noventa grados, se disponen de nuevo otros dos tiros opuestos que llevan a sendas puertas⁵⁷⁵ (Fig. 270). Hasta aquí el desarrollo de la escalera es poco habitual y muy laborioso y, sin duda, denota la importancia que debía de tener para sus propietarios la presencia de una escalera de estas dimensiones. Sin embargo, el discurso aún se va a complicar más pues la escalera se dirige hacia un segundo piso, rodeando todo el cubo central en paralelo a las paredes, de manera que otros dos tiros parten de los rellanos de las puertas laterales y tras desembocar en sendos descansos intermedios, convergen de nuevo en un único descanso central, del cual se proyecta una última rampa recta que muere en un último rellano con acceso a otras dos puertas. Todo el discurso de la escalera aparece encerrado en una caja a la española, totalmente liberado de cualquier cierre, lo que además se refuerza con la altura que adquiere la linterna con la que se cierra la caja, de unas dimensiones realmente marcadas (Fig. 271).

Sorprende la complejidad y ambición del proyecto pues, al ver la fachada de la casa, se puede apreciar que la parte más amplia es la que está reservada en exclusiva para el desarrollo de la escalera. Casi cabría preguntarse si es la casa la que está sometida al caprichoso discurso de la escalera, pues a juzgar por los extremos de la fachada poco espacio se les concede a las estancias laterales. Esta concepción de la escalera y de sus medidas no había sido habitual en la tradición compostelana. Sí que es cierto que poco después habría sido construida la escalera del pazo de Amarante y que, poco antes, ya se había ejecutado un modelo muy similar en el Hospital Real con el que, por cierto, guardan un gran parecido, no extrañando que ambas pudieran ser producto de una misma escuela. La diferencia es que en los casos precedentes las escaleras aun estaban sometidas a las proporciones del edificio, es decir, eran monumentales y grandiosas, pero no alteraban la unidad del resto del edificio. Aquí este concepto cambia, y la escalera resulta desbordante e incluso llega a confundir al visitante que, de pronto, se encuentra en una especie de juego, perdiendo las referencias del resto del edificio. Sin duda, los grandes teóricos del XVIII no habrían aceptado el desarrollo de esta escalera por muy hermosa que resultara pues, a pesar de estar correctamente emplazada y de articularse por

⁵⁷⁵ En la actualidad son pisos independientes. Cabe pensar que en origen se corresponderían con diferentes estancias de la casa, lo que ya denota una distribución poco habitual en los palacios, en los que el rellano debía de dirigir a una puerta central en la que se dispondría una sala; y dos laterales de acceso a diferentes estancias.

medio de una forma adecuada al carácter de palacio, no se adaptaba a las dimensiones del mismo, de forma que destacaba sobre el resto de las dependencias, y se perdía en desarrollo formal, con lo que más allá de cumplir su función llegaba casi a ser un delirio artístico.

Como ya se ha dicho la altura, anchura y profundidad de la caja permitieron insertar esta escalera en la que el empleo de descansillos, rampas y barandillas se hace excesivo e innecesario, es decir, se entiende como un recurso al servicio de la estética. Una vez más los peldaños se adaptan a los preceptos que debían de regir la arquitectura palaciega, presentan resalto y permiten el acceso de dos o tres personas por un mismo punto. Sin embargo, las continuas vueltas y descansillos, junto con una barandilla que rodea todo el conjunto, llegan a producir un efecto acumulativo en quien accede por ellas. Además no hay que obviar que desde la planta baja al primer piso el elemento predominante es el granito, lo que fomenta ese aspecto pesado de la construcción. Desde los dos rellanos del primer piso al segundo, siempre siguiendo el modelo anterior, se continúa con el empleo de madera, lo que aligera solo en cierta medida el peso de una construcción que invade todo el espacio superior (Fig. 272).

En cierto modo el discurso de esta segunda parte es similar al esquema desarrollado en el pazo de Amarante, pero ahora el lienzo lumínico que se abría en aquel y que permitía una iluminación total del espacio, aquí se omite y se restringe a la parte superior del cubo, de manera que la escalera sí aparece iluminada en su parte superior; pero no sucede lo mismo en la parte inferior donde apenas hay visibilidad —a pesar de los dos ventanucos que solían flanquear la puerta de la casa, cuya función era iluminar dicho espacio—. A ello cabe añadir la serie de tres arcos, que en cierta medida actúan como un obstáculo en la irradiación de la luz superior. De este modo se generan dos espacios lumínicos. Por un lado los primeros tramos en piedra que quedan en semipenumbra por la triple arcada frontal y por los tramos superiores de madera; y por otro los tramos superiores que comienzan en los primeros rellanos donde el espacio ya está rodeado de luz. A pesar de que existen otros vanos que dinamizan la monotonía de las desnudas paredes del muro, estas no constituyen un filtro lumínico para la escalera, sino más bien se corresponden con estancias interiores de los apartamentos, de manera que la luz que se introduce en el gran cubo central se esparciría hacia el interior de las citadas habitaciones.

Las paredes resultan de una austeridad extrema. Bien es cierto que no se puede precisar hasta qué punto pudieron haber funcionado como marco para algún tipo de decoración pictórica, máxime teniendo en cuenta que han sufrido una remodelación a principios del siglo XX. Aunque en la actualidad los muros se animan con una especie de reproducción pictórica que imita la marquetería común a otras obras del momento como la del cercano pazo de Pedrosa, el estado de deterioro de

algunas partes nos ha permitido localizar restos de otras capas de pinturas de colores azul y verde⁵⁷⁶ (Fig. 273). En la actualidad, la desnudez del muro queda entristecida por el efecto de empobrecimiento que le otorga un encalado que, cada vez más desgastado por el paso del tiempo, le otorga un aire decadente y ruinoso. Resulta extraño pensar que una escalera tan elaborada en su ubicación, desarrollo compositivo, técnico y artístico haya prescindido de hacer uso de cualquier tipo de decoración parietal. Esto mismo sucede con los peldaños de los tramos realizados en madera, desgastados y carentes de cualquier tipo de medida reformadora que les devuelva su aspecto inicial.

Existen tres elementos que constituyen el reclamo ornamental de la escalera. En primer lugar la triple arcada que se sostiene sobre dos pilares, que son el resultado de sumar dos fustes cajeados coronados en su parte superior con dos leones —repitiéndose un esquema que recuerda a otros dos conjuntos de escaleras del monasterios de San Martín Pinario— que sostienen los escudos de la familia. El de la izquierda, que porta una torre alude a los Pardiñas; en tanto que el de la derecha, que sostiene la cruz con cinco veneras en su interior, es el blasón de los Ribadeneira. Estos símbolos heráldicos son los mismos también se reflejan, junto con otros cuatro más que aluden al linaje de ambas familias, en el escudo superior de la casa⁵⁷⁷. Detrás de ellos nacen los pilares que sostienen la triple arcada desde donde se proyecta la potente balaustrada que define la disposición de la escalera. Su función es la de proteger las rampas y, en ocasiones, también actúa como parapeto de los descansillos que se disponen como una especie de miradores. La continua sucesión de balaustres y de machones que sostienen unos potentes pináculos potencia el efecto monumental de esta escalera que, al disponerse en un espacio interior, da una sensación de desbordamiento ornamental apenas apreciado en otras escaleras compostelanas. Aunque este efecto se hace más evidente en la primera parte realizada en piedra; la aparatosa disposición de los tramos superiores también fomenta esta sensación de —hasta cierto punto— *horror vacui* aplicado al elemento arquitectónico.

La forma que siguen los balaustres difiere de la presentada en otros conjuntos de escalera interior aplicada al palacio compostelano. Se aplica el típico perfil panzudo, si bien ahora este sufre un mayor estrangulamiento y se lleva hasta la parte baja, casi limitando con el plinto inicial sobre el que se sostiene; de manera que la parte superior se mantiene recta, respondiendo a un perfil de jarrón. De esta manera se vuelve hacia un esquema más sintético y liberado de cualquier tipo de decoración interior, como había sucedido en otras obras relacionadas con el círculo de Fernández Sarela. Pero este esquema no era del todo desconocido para en la tradición compostelana pues ya había sido

⁵⁷⁶ Solo en algunos espacios de la caja de la escalera, donde las capas más actuales de pintura se han perdido se puede, de manera parcial, observar restos de pinturas anteriores. Así sucede en el rellano del piso segundo, en el extremo izquierdo.

⁵⁷⁷ La presencia de estos escudos en el arranque de las escaleras es un reclamo dirigido al visitante que entra en la casa y es el mejor ejemplo de la importancia que tiene la escalera como símbolo del poder de la familia. Nunca antes se había definido el significado de estos blasones y, con ello, se demuestra nuevamente que la casa es propiedad e iniciativa de los Bermúdez.

practicado por Fray Manuel de los Mártires en la escalera de acceso a la iglesia de San Martín Pinario; y por Lucas Ferro Caaveiro en el pazo de Pedreira. Se trata del mismo perfil, tanto en recto como en oblicuo, que el que se presenta en las escaleras del pazo de los Bermúdez. La sencillez y ausencia de cajeados en cada uno de estos balaustres es otra característica que comparten ambas piezas.

La sucesión de estos balaustres sostienen un pasamano que queda acotado en sus extremos por los machones cajeados coronados por grandes pináculos, sistema característico que comparte no solo con el pazo Fondevila, pues en cada una de sus perfiles se intercala un roleo y además se corona con una bola formada por distintas caras; sino también con otra obra, del maestro de los Mártires, como son las escaleras del Pórtico Real del monasterio de San Martín Pinario, ambas obras realizadas pocas décadas antes a la construcción de la casa de la Rúa Nova⁵⁷⁸. Las dimensiones y repeticiones de este elemento a lo largo de la escalera propician un efecto sobrecargado en motivos decorativos; como también pudo haber sucedido con otros conjuntos de escalera como fueron las exteriores del convento de Santa Clara. Aunque en los primeros tiros se omite el recurso de la gran voluta de arranque, estas se reservan para el primer tramo central en piedra, aunque en comparación con sus precedentes se moderan en su proyección y se limitan a una sencilla pieza estriada que ya no tiene nada que ver con el estilo de Clemente Fernández Sarela y sí más con los modelos de Ferro Caaveiro, que cuenta con el precedente de la citada casa nº 40 (pazo Pedrosa) de la misma calle⁵⁷⁹.

Esta escalera contiene un elemento más, común a dos partes de la escalera, y que permanece prácticamente oculto a la vista. Se trata de varias placas decorativas, que reproducen un esquema muy habitual en la arquitectura del barroco geométrico compostelano. Es el tradicional recorte finalizado en una gota, frecuente en las obras de Simón Rodríguez, Fernández Sarela, Ferro Caaveiro o Fray Manuel de los Mártires. Estas piezas, más visibles en los pilares de la escalera realizados en piedra, se encuentran en una parte oculta de la escalera, sosteniendo los dos arcos

⁵⁷⁸ Otros conjuntos de escalera diseñados por el mismo arquitecto carecen de este elemento. La escalinata de acceso a la iglesia de San Martín Pinario hoy se presenta sin las originales piezas superiores que coronaban los pilares que dividían cada uno de los tramos de los que se compone la escalera. Esta cuestión tendremos ocasión de comentarla cuando tratemos este conjunto monumental. Por otro lado, en las escaleras de entrepacios del Hospital Real apenas hay concesión al ornamento. Quizás esto se deba a la función que desempeña en un edificio que, aunque de promoción regia, destaca por su función como hospital y, por tanto, no necesita de una decoración que destaque el conjunto. En este caso no se renuncia a construir una escalera, ante todo práctica, pues con ella se consigue unir los dos claustros posteriores de una manera muy directa, aunque también bella en su composición. Pero no necesita engalanarse con ningún elemento que resalte el edificio en el que se encuentra, como sí sucedía en las escaleras de los palacios, donde se presentaba como el elemento que justificaría la condición de su dueño; o como sucedía en escaleras exteriores, con las que se pretendía no solo contribuir al embellecimiento de la ciudad y sus plazas, sino también a justificar el poder y la importancia del edificio al que daba acceso. Este sería el caso de conjuntos como el que da acceso a la catedral, determinados monasterios y conventos.

⁵⁷⁹ Recuérdese como esta escalera había sido alterada respecto a su esquema inicial, con motivo de una serie de reformas que experimenta a lo largo de los siglos XIX y XX. No obstante conserva determinados elementos como son el pilar de arranque y el primer tramo de piedra, datos que todavía permiten establecer comparaciones con arquitecturas de aquel tiempo.

posteriores, que se separan de la escalera mediante unas verjas, y que definen los dos almacenes laterales, a los que se accede desde el pasadizo. No cabe duda que la filiación con el lenguaje de estos artistas está presente, como de alguna manera también se percibe en alguno de los pocos elementos con los que se destaca la fachada (Fig. 274). Son muy pocas las notas decorativas aquí presentes, pero las suficientes para determinar que un arquitecto formado bajo los preceptos de la Academia nunca intervendría de este modo sobre el edificio; de la misma manera que tampoco lo haría otro de la formación de Manuel Prado y Vallo o alguno de sus coetáneos, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el conde de Ramiranes habita en esta casa. Por tanto, el punto de mira se debe fijar en los talleres locales, aquellos que aún en la segunda mitad del siglo XVIII seguían empleando unos repertorios decorativos vinculados al Barroco.

Por todo lo dicho con anterioridad, se puede decir que la escalera de este pazo de los Bermúdez pasa a engrosar la lista de escaleras monumentales de Compostela. Ya se ha visto como otros importantes edificios del momento hicieron uso de esta forma, lo que podría llevar a pensar en una práctica común en ese momento. El tipo de escalera compleja, que ya había sido empleada aproximadamente un siglo antes en el convento de los Mercedarios de Conxo, encuentra en estas últimas décadas del siglo XVIII su momento de auge. Los grandes palacios europeos ya se habían valido de esta tipología que los tratadistas recomendaban como la más apropiada a dicho espacio. Se puede decir que, aunque con unos cuantos años de retraso, Santiago va a participar de este modo de entender la escalera casi como un monumento. Con gran probabilidad, bien el promotor, bien el arquitecto, debían de conocer estos modelos europeos, que de algún modo intentaron reinterpretar a su manera. No hay que olvidar que Santiago contaba con un precedente, el del Hospital Real, cuya escalera interclaustral se acababa de realizar tan solo unos años antes.

Esta escalera, dentro del panorama del pazo compostelano, constituye la introducción de un tipo hasta ahora no utilizado. La escalera del palacio del marqués de Camarasa o la del Palacio Arzobispal de Santiago se presentan como continuadoras de un esquema complejo, que diverge del aquí presentado, dado que en ambos casos el discurso comienza con un único tramo que se bifurca en dos en su parte superior. En el caso del palacio de los Bermúdez el esquema se adquiere mayor complejidad, porque al intercalar un descanso central entre los dos primeros tiros y los giros de estos, consigue proyectar una profundidad no vista hasta el momento en ningún otro conjunto, lo que obliga a que el cuerpo central de la casa se someta totalmente al discurso de la escalera. Aunque el efecto actual del conjunto genere una sensación agobiante en la parte correspondiente al vestíbulo, probablemente su rehabilitación y la devolución del mismo a su estado original (no sabemos cuál sería este) contribuiría a generar otra visión, más adecuada, del conjunto.

No cabe duda de que los promotores de la obra, que no eran vecinos de la ciudad, debieron de tener unos recursos tan elevados que, al margen de sus otras casas nobles, también pudieron hacer gala en Compostela de sus importantes recursos y los que estos le permitían hacer. De ello no es solo muestra el gran edificio coronado con sus armas, sino su escalera en la que como ya se ha visto se recuerda quien es el verdadero dueño del conjunto. Como ya se ha dicho este no llegó a vivir oficialmente en su casa⁵⁸⁰, pero sus sucesores sí lo hicieron y de hecho alguno de ellos emparentó con algún miembro de las familias más importantes de la ciudad. El primero de sus hijos lo hizo con una Armada Mondragón, familia que por aquel entonces comenzaba las obras de su casa de la Rúa Nova, siguiendo esquemas similares al practicado en la casa nº 44; pero su nieto, lo hacía con una hija del conde de Gimonde, familia que en la ciudad también tenía importantes propiedades.

En cualquier caso, la escalera del palacio de los Bermúdez es, en la actualidad, uno de los grandes tesoros ocultos de Compostela. Y, si decimos ocultos es porque, como parte de un edificio de propiedad privada, su recuerdo ha caído en el más estricto de los silencios. En los últimos tiempos la casa ha servido de escenario a la película *13 badaladas* (2002) del director Xavier Villaverde (adaptación de la novela de Suso de Toro). Sorprende que en el transcurso de la película —donde se recogen otros conjuntos de escaleras compostelanas— no figure como marco excepcional la gran escalera de honor de este pazo. Durante muchos años sus puertas estuvieron abiertas, al ocupar el Colegio Oficial de Licenciados y Doctores en Filosofía y Letras uno de sus pisos; y la Cámara de Comercio otro. Desgraciadamente esta situación ha variado, el edificio permanece cerrado y su escalera sigue sometida a un proceso de deterioro progresivo.

En casos como el aquí presentado son necesarias medidas de actuación en las que debería de tomar partido el propio Ayuntamiento, con programas de ayudas a rehabilitación integrales que permitan la recuperación de elementos fundamentales en la historia de la ciudad. Forman parte de un conjunto histórico protegido, calificado como Bien de Interés Cultural y, por tanto, convendría hacer una reflexión planteándose hasta qué punto es necesaria la ayuda de la corporación municipal. A menudo a los propietarios de estos inmuebles se les exige ejecutar reformas parciales, de elementos concretos, conforme a las pautas que la legislación marca. Muchos de estos arreglos conllevan una carga económica elevada, que en la mayor parte de las ocasiones los propietarios no pueden asumir. Es decir, se exige, pero no se da ni se facilitan los farragosos y costosos trámites que conlleva en la actualidad acometer este tipo de actuaciones. Se imponen pautas, pero apenas existen ayudas. Y así sucede que, en casos como el aquí expuesto, se corre el riesgo de un deterioro progresivo y, en consecuencia, una mala presentación de la ciudad y su patrimonio a quien a ella accede.

⁵⁸⁰ Aunque según documentación conservada en el archivo familiar, se sabe que en los últimos años de su vida, entre 1800 y 1808, pasó largas temporadas en la ciudad, junto a su hijo. Gracias a Fernando Dopico por esta información.

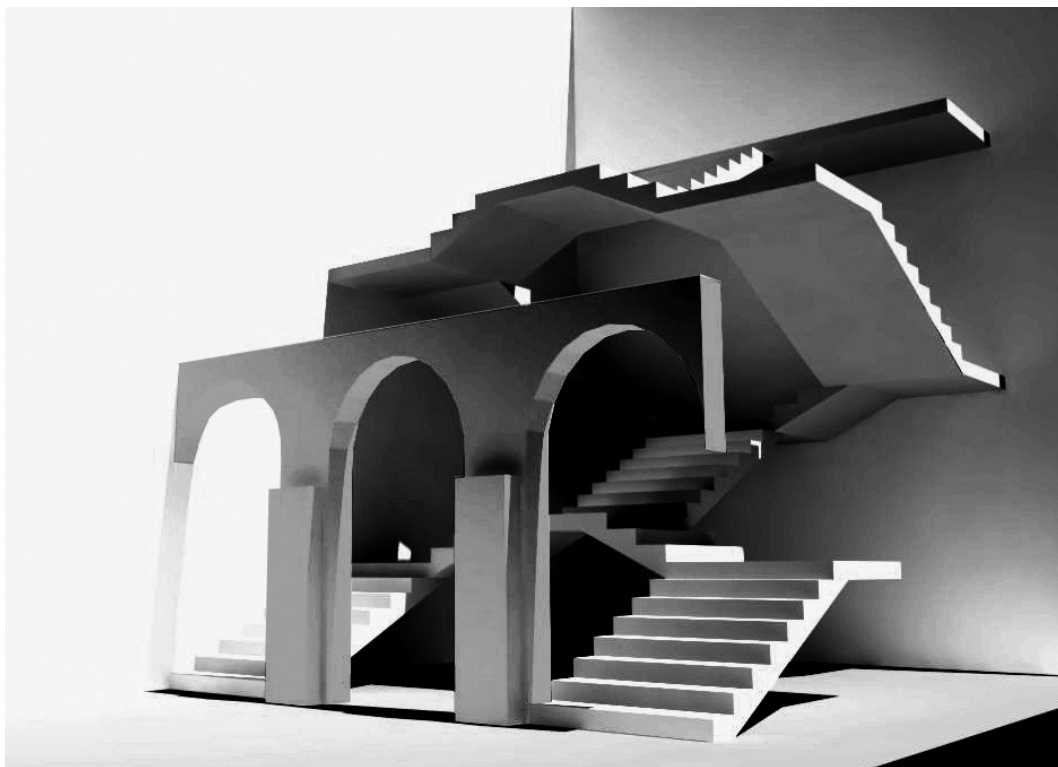


Fig. 261. Recreación de la escalera. Autoría y render: Luis Jimeno.



Fig. 262. Piedra armada del pazo de los Bermúdez.



Fig. 263. Piedra armera del pazo do Monte (Ferrol). Fotografía de Alberto Moreno.



Fig. 264. Piedra armera del desaparecido pazo de la Merced (Ferrol). Fotografía de Alberto Moreno.



Fig. 265. Restos del viejo claustro del colegio de los Irlandeses.

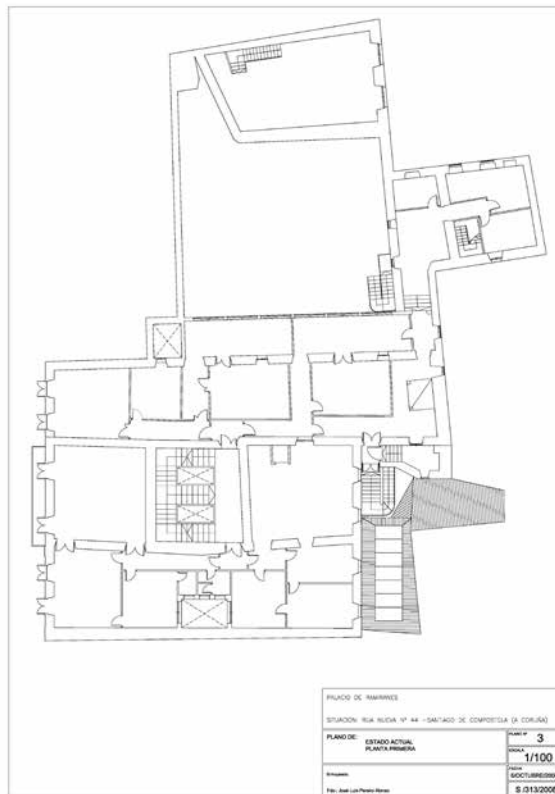


Fig. 266. Primera planta de la casa. Estudio de arquitectura de José Luis Pereiro Alonso.



Fig. 267. Arranque de la escalera.



Fig. 268. Vestíbulo del pazo de los Bermúdez.



Fig. 269. Vestíbulo del pazo do Monte.

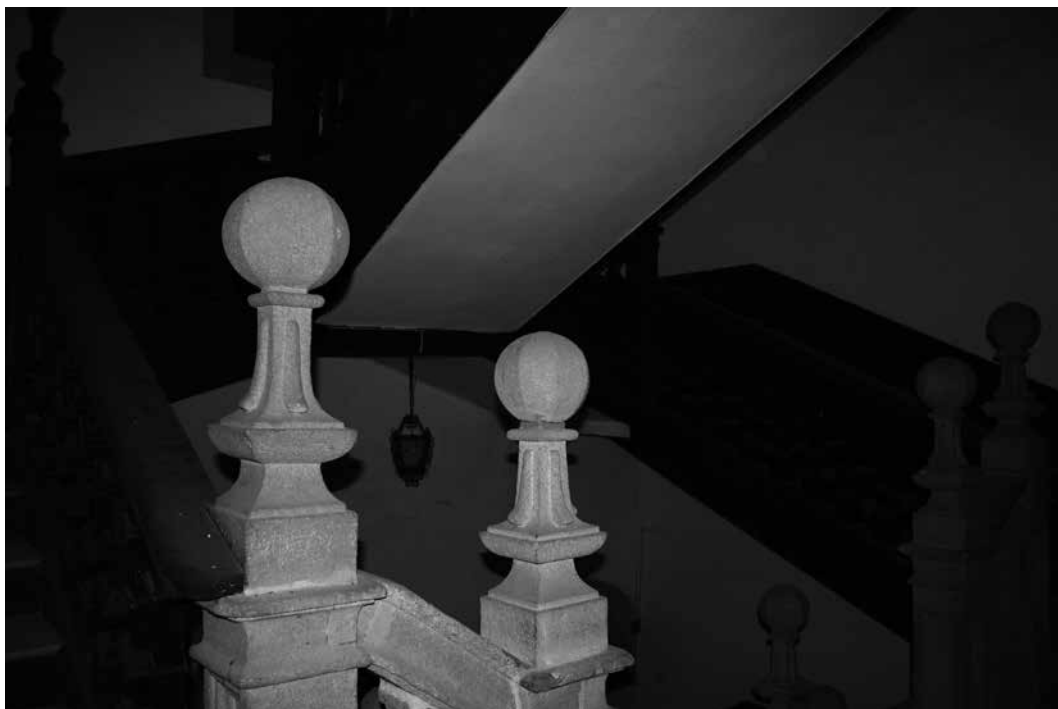


Fig. 270. Discurso de la escalera.



Fig. 271. Caja de la escalera con ventanales.



Fig. 272. Elementos decorativos.



Fig. 273. Restos de policromía oculta.



Fig. 274. Algunas notas decorativas que lo vinculan a la tradición local.

Muy pocas son las noticias que se tienen sobre este gran edificio situado en una de las calles más recónditas de la ciudad de Santiago: la Algalia de Abaixo. De esta manera, si se recurre nuevamente a la planimetría que se conserva de la ciudad, se puede observar como el terreno que hoy ocupa este palacio, a finales del siglo XVI (Apéndice 1) se repartía entre una serie de casas, lo que remite de nuevo a un modo de operar habitual en la arquitectura de los grandes palacios compostelanos del siglo XVIII. Se trataba de adaptar el terreno compuesto por una manzana de casas para levantar sobre él la gran casa noble que dominaría un determinado espacio. Sucede que, a diferencia de lo ya visto, este palacio levanta su gran fachada en una calle tan estrecha que apenas permite apreciar las grandes dimensiones del conjunto. Al no presentarse como telón de fondo de una plaza, como se puede apreciar en los conjuntos tratados con anterioridad la grandeza del conjunto solo se percibe por las dimensiones que presenta su fachada. Solo cuando uno es consciente de este dato, se anima a mirar hacia la parte superior del edificio, totalmente condicionada por las proporciones de la vía que la antecede. No obstante, todo parece indicar que esta fachada pudo haber tenido una continuidad y que, por algún motivo, esta no se llegó a ejecutar (Fig. 275). No solo son llamativos los cortes de la piedra que sobresalen en su margen derecho, sino que una vista de pájaro ayuda a comprender como en ese mismo margen se construyeron una serie de pequeñas casas, que de alguna manera ocupan un espacio muy similar al que desarrolla el ala izquierda de ese palacio.

Los siguientes planos a partir de los que se puede hacer un seguimiento de este espacio, son los de 1750 y 1783 (Apéndice 3). En ambos casos se sigue apreciando un espacio ocupado por una edificación poco definida. Probablemente se trataría de esa serie de casas que en el plano realizado por Juan López Freire (hijo) en 1796 desaparecen y se convierten en un único espacio que el arquitecto numera y denomina “Casa del Conde de Amarante” (Apéndice 4). A la vista de esta novedad, todo haría pensar que esta casa se construye en un margen de tiempo que oscila entre 1783 y 1796. No obstante, a través de lo recogido en el Catastro del Marqués de la Ensenada, sabemos que en aquel año de 1752 el conde: “tiene una casa de un alto en la calle de la Algalia de Abajo, parroquia de San Miguel, [...] con dos jardines contiguos”⁵⁸¹.

La relación que López Freire tiene con el marqués de Camarasa, propietario de este edificio de nueva planta, es mucho mayor de lo que parece. De hecho, este plano tiene una importancia mayúscula en el contexto de este edificio, dado que es un regalo que el arquitecto hace al propio marqués, como así mismo se indica en la parte inferior del mismo: “DEDICADO AL AXMO. SR. D. DOMINGO ANTONIO MIGUEL GOMEZ DE LOS COBOS MANRRIQUE D LUNA

⁵⁸¹ ARG. Catastro del Marqués de la Ensenada. Real Lego. 2535, fol. 830-v y 831-r.

SARMIENTO y Gayoso, Marques de Camarasa, Parga, y San Miguel Daspenas, Conde de Ribadabia, Ricla, Castroxeriz y Amarante, Grande de España de primera clase y Regidor perpetuo de dha Ciudad. Por don Juan Lopez Freyre el menor”. Por lo que se podría entender, nuevamente se estaría ante una obra promovida por un regidor de la ciudad, como a principios de siglo había sucedido con el pazo de la plaza de Feijóo.

Una primera aproximación al edificio la hace Couselo Bouzas cuando analiza la labor artística de Juan López Freire. Dice que: “en 1791 ha hecho el diseño del escudo que está en el frontis del palacio de Amarante, de la Algalia de Abajo, ejecutado por Juan Antonio Domínguez de Estivada”⁵⁸². De ser cierto este dato se podría pensar que a él correspondería el proyecto de la obra. Tampoco resultaría extraño que así fuera porque pocos años después su hijo está realizando el plano dedicado al marqués, en el que parece que la casa ya se refleja, con su jardín. El estudio de Monterroso Montero, durante largo tiempo, ha sido uno de los pocos que se han hecho sobre el edificio⁵⁸³. En los últimos tiempos ha sido fundamental la aportación de Rosende Valdés, con documentación inédita sobre el contexto que rodea la creación de este edificio. De entre todas estas nuevas aportaciones destaca un dibujo, fechado en 1805, que se conserva en el Archivo Ducal de Medinaceli, obra de Pedro Peinador, en la que se ilustra la parte posterior del palacio, que procura el acceso al jardín. En él parece que se observa el resultado final de esta obra y, en cierta medida, se aprecia esa discordancia que se produce en los dos lados del edificio⁵⁸⁴. Rosende explica con detenimiento cómo a lo largo del siglo XVIII la familia se va haciendo: “con las parcelas de la calle, lo que les permitió tomar posesión de ella con holgura, y en las proximidades de su palacio, lo que hizo posible disfrutar de una amplia zona ajardinada, de la que se hacen eco todos los *mapas* urbanos que reproducen la propiedad”. Él mismo analiza los datos presentados por Couselo Bouzas, y se plantea hasta qué punto la obra puede ser atribuida al propio López Freire. Sin embargo, esto no es suficiente para determinar una autoría y recurre a otra fuente. Se trata del estudio que Crespo Pozo realiza sobre blasones y linajes, en el que se: “informa que la fachada se levantó en tiempos de Domingo Gayoso de los Cobos, XI marqués de Camarasa y VIII conde de Amarante”⁵⁸⁵. Sucedió esto entre 1791 y 1803, lo cual permite establecer unos márgenes para la construcción del edificio.

Probablemente la idea de este palacio desarrollaría un esquema muy diferente al visto en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVIII, pudiéndose relacionar con otra serie de casas nobles que presentan unas características similares en el desarrollo de su fachada y sus dimensiones, y que serían todos ellos producto de los cambios que la arquitectura experimenta en Compostela

⁵⁸² COUSELO BOUZAS (1933, 429).

⁵⁸³ MONTERROSO MONTERO (1997, 217). GARCÍA IGLESIAS (1993d, 524).

⁵⁸⁴ Coincido con lo expuesto por ROSENDE VALDÉS (2013, 179).

⁵⁸⁵ CRESPO POZO (1983, vol. III, 46).

hacia finales del siglo XVIII. Es la arquitectura que apunta hacia modelos ilustrados y románticos. Posiblemente obra de Juan López Freire, este tipo de fachadas responden a la escuela de Miguel Ferro Caaveiro⁵⁸⁶. Al igual que sucedió con el Seminario de Confesores, el tipo de fachada que presenta —más allá de seguir las pautas que el barroco compostelano había marcado a lo largo del siglo XVIII— es deudor de modelos foráneos poco conocidos en la ciudad hasta ese momento. Se trata de un tipo de edificio que, en cierto modo, podría recordar a los palacios italianos del siglo XVI, deudores de la arquitectura albertiana, que ahora potencian su valor clasicista con el remate en frontón que recuerda la obra de Lemaur. Este tipo de palacios va a popularizarse a lo largo del siglo XIX, al igual que otra serie de edificios entre los que destacan el antiguo palacio del marqués de la Santa Cruz, sito en la Rúa Nova⁵⁸⁷; o el palacio de los Bermúdez en la misma calle. A pesar de que la estrechez y oscuridad de la calle no favorece la grandeza del edificio, este no pasa desapercibido a quien transita por ella. No obstante, la composición de la fachada, cuya portada se lateraliza hacia el extremo derecho, parece denotar —en comparación con las obras similares— que el proyecto está incompleto y que quizá pudo haberse pensado en un ala derecha que nunca se llegaría a realizar por el impedimento que suponían las casas colindantes. Lo que sí es innegable es la rotundidad y monumentalidad del edificio en sus elementos interiores destacando, una vez más, la escalera interior quizá la más grande de las palaciegas del contexto compostelano, incluso superando a las ya estudiadas escaleras de la obra del arzobispo Rajoy.

La composición de esta escalera es el resultado de la suma de dos escaleras de caracol con tramos rectos, unidas por una de sus rampas. Las dimensiones de este edificio, que pretende adaptarse a las pautas de los grandes palacios europeos del siglo XVIII, se evidencian si se atiende a las partes que preceden el inicio de la escalera. En el vestíbulo se abren tres puertas: dos laterales con acceso a una serie de estancias, y una central que cede el paso a la escalera. Una vez más la tratadística funciona en la concepción de este nuevo espacio, respetando el principio por el que se recomendaba que para la comodidad del visitante la escalera debía de estar justo detrás de la fachada y de forma visible. No obstante, hay que señalar que la distancia que media entre la entrada principal y el patio posterior es de tan grandes medidas, que se puede permitir la licencia de abrir un corredor transversal intermedio entre el zaguán y la escalera que permite conectar con otra serie de dependencias intermedias. Este espacio mediador se corresponde en las plantas superiores con los grandes rellanos de los que consta esta escalera.

Conviene indicar que en el pasillo intermedio se abren tres vanos. El central y más grande da paso a la luminosa escalera principal; dos puertas pequeñas y habitualmente cerradas dan acceso a lo que

⁵⁸⁶ MONTERROSO MONTERO (1997, 217).

⁵⁸⁷ ROSENDE VALDÉS (2013, 181-182).

sería la base de la escalinata. Por medio de unas pequeñas y estrechas escalerillas se accede al sótano del edificio. En el fondo no deja de ser una idea ya vista en el pazo Fondevila, porque existe una escalera que accede a las bodegas o incluso a las caballerizas o cocheras de la casa, dado que una vez que se llega al sótano una gran puerta central se abre al jardín trasero de la casa. Este sistema que también se había practicado en la casa del Deán no deja de ser un aspecto al que Guarino Guarini ya había hecho referencia cuando recomendaba que el acceso de los carruajes al interior del edificio debía de ser factible, de manera que los señores y huéspedes accedieran al interior de una forma segura y protegida de las inclemencias temporales, cuestión que en el caso de la ciudad compostelana era de suma importancia. Por tanto, las pequeñas escalerillas laterales —las cuales se iluminan por medio de unos profundos y elevados tragaluces que conectan también con el patio trasero— podrían estar pensadas como escaleras accesorias que conectan con la principal y por eso no reciben el mismo tratamiento que ella y quedan ocultas por medio de unas puertas. No obstante, sí se aprecia una diferencia en la factura de los peldaños, pues mientras en un lado aún se emplea el resalto como medio de dignificación; en el otro se prescinde de cualquier tipo de elemento superfluo y los peldaños aumentan la profundidad de su huella. Quizá las primeras estuvieran contempladas para el tránsito de los dueños e invitados de la casa; mientras que las segundas serían las utilizadas por el servicio, como venía sucediendo en otras importantes casas de la ciudad. Lo que además se intuye en estas escaleras es la potencia del muro que sostiene todo el peso la estructura que se desarrolla en la parte superior. Actúan como muros de carga, como cimientos de la gran escalera.

Pues bien, la escalera principal se enfoca por medio de un arco rebajado de acceso que separa el pasillo transversal de la escalera. Esta solución de marcar el inicio de las escaleras por medio de un arco es una práctica constructiva que parece habitual en estos años del siglo XVIII. Se accede a través de una serie de cinco escalones que dan paso a un amplio descansillo, del cual parten dos rampas en direcciones opuestas y paralelas al muro que limita con el patio. Acaban estas dos en sendos descansillos y, dando un giro de 90 grados continúan otros dos tramos en dirección al rellano superior. Por tanto, la forma que dibujan la define como una escalera compleja (Modalidad B. Contraída y paralela), cuyo desarrollo reclama un amplio hueco rectangular. En consecuencia, se permiten la licencia de intercalar hasta tres descansillos de amplias dimensiones; de la misma manera que los escalones presentan unas medidas acordes a la condición de palacio. Se componen de una amplia huella que no crea sensación de inestabilidad, y la escasa altura de la contrahuella —en la que como venía siendo habitual sobresale un resalto— facilita la subida y la bajada. Además, la grandeza del espacio permite que los peldaños se dispongan de tal manera que —como recomendaba la tratadística desde el siglo XVII y algunos teóricos y arquitectos franceses como

Briseux o Cordemoy⁵⁸⁸—puedan cruzarse en el mismo punto hasta tres personas de una manera cómoda. Es el tipo de escalera que corresponde a un palacio. Se trata de la adecuación de las partes al conjunto, una cuestión que ya había sido abordada por Blondel en el siglo XVII; y sobre la que también profundizaron los grandes teóricos del siglo XVIII como Milizia. Existe otro componente que permite vincular la construcción de la escalera al contexto del palacio y es que, una vez más, la piedra vuelve a ser el elemento dignificador del conjunto que se aplica íntegramente desde la rampa de inicio hasta el primer y gran rellano, el cual se configura como un mirador. En el fondo, aunque con una disposición diferente, no deja de ser lo que sucedía en el palacio de Weissenstein, donde la escalera principal (que en este caso solo unía dos niveles) era el elemento central alrededor del cual se disponía una amplia galería en los niveles superiores que permitía ver el discurso íntegro de la escalera y los individuos que transitaban por ella. Lo mismo que sucede en el pazo de Amarante, pues si bien ahora se reduce la extensión de la galería a un único tramo, esta deja ver —en los dos niveles que presenta— el desarrollo de la escalera. Desde el primer rellano al siguiente y último se observa —como venía siendo habitual— el cambio de material, ahora ya en madera.

Los amplios rellanos vienen a corresponderse con el pasillo transversal que daba acceso a la escalera; y sus amplias y poco frecuentes dimensiones permiten abrir tres vanos: dos laterales que dan acceso a las diferentes estancias, y que se destacan sobre las encaladas paredes por medio de unas estructuras adinteladas, en cantería, lo que no deja de ser otro elemento añadido que ennoblece el conjunto; y uno central, que muy en contra a lo que venía siendo habitual, esto es, una gran sala de recepción, da acceso a una especie de corredor que se refleja en el zaguán de entrada y que en el fondo recuerda a un recurso ya empleado en la casa del Deán, donde Taín Guzmán apreció la posibilidad de una ventana o galería superior desde donde se visualizaría el zaguán y la gente que a través de él accede a la casa.⁵⁸⁹ Por tanto, no sería una incoherencia pensar que ese vano, que se dispone en el mismo lugar en el que se había hecho el de la casa nº 1 de la rúa do Vilar, podría responder a una misma función. A ello hay que unir que el grosor del muro permitió integrar una pequeña escalera en piedra que tuvo que haber funcionado como acceso para el servicio, pues extraño sería que un palacio de esas dimensiones no hubiera hecho uso de este recurso del que ya disponían otras importantes casas compostelanas⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ No obstante, no se tiene documentada la presencia en Santiago de los tratados de estos dos autores. Resulta difícil precisar si los arquitectos gallegos tomarían sus consejos de una forma directa —lo cual no implicaría necesariamente que las obras tuvieran que estar en Compostela, pues podría ser posible que estos arquitectos las hubieran visto en otros lugares— o de una manera indirecta a través de la visualización de otras obras a nivel español. La escasa documentación —en algunos casos inexistente— dificulta las relaciones que puede haber entre los tipos que se imponen desde la tratadística y el caso práctico compostelano.

⁵⁸⁹ Recuérdese la existencia de una segunda puerta —que presenta una decoración en sintonía con la puerta principal— que separaba el zaguán de la escalera propiamente dicha, que sería donde empezaría la parte privada de la casa.

⁵⁹⁰ He intentado buscar una posible conexión entre esta escalera y las que desde el sótano accedían a la planta baja. Sería extraño pensar que los miembros del servicio tuvieran que pasar por la escalera principal para coger esas escaleras

Sea como sea, la realidad es que esta escalera de la que apenas se tiene conocimiento, se convierte en uno de los grandes modelos de finales del siglo XVIII en Compostela. Es importante no solo por las dimensiones y forma poco habituales que ofrece para la historia de la escalera compostelana (al menos hasta el momento), sino por la manera en la que se integra la luz —en gran parte derivada del sistema que adopta— y que no deja de recordar también a la empleada en la casa del Deán, pues una vez más consiste en aprovechar todo el lienzo mural que la separa del patio trasero, para que la potente luz que se proyecta desde el sureste ilumine de una forma total —y sin ningún tipo de confusión— todo su interior. A diferencia de la obra de Sarela, las grandes dimensiones de la caja, la forma de la escalera y el gran espacio abierto que se dispone en la parte posterior, son los componentes perfectos para conseguir un buen efecto lumínico. Son seis las ventanas que se disponen a lo ancho del panel, destacadas por el remaque en granito y se hacen coincidir con cada uno de los tres descansillos que corresponden a cada nivel, siguiendo la línea oblicua que marca la evolución ascendente de los tramos. De esta manera, al descansillo central corresponde el gran vano que consta de dos pequeñas ventanas, de las cuales la superior se interrumpe por el desarrollo del tramo central que parte del primer rellano. Este primer vano que centra la composición se complementa con otras dos potentes ventanas laterales donde se evidencia el espesor del muro en el que se inscriben pues, como ya venía siendo habitual en la práctica constructiva compostelana, la potencia del lienzo mural al que estaban habituados los constructores gallegos hacía necesario el empleo de ventanas con con derrame, con lo que además se conseguía una mayor expansión lumínica al abrir el marco de luz, un recurso muy interesante especialmente si se aplica en lugares donde la afluencia lumínica puede ser reducida. Existen, a mayores, dos vanos laterales que con gran probabilidad servirían para dar luz desde las escaleras a las estancias interiores —situadas en los laterales— de las habitaciones laterales.

Una vez más, la decoración parece quedar reducida a unos cuantos puntos fundamentales, si bien es cierto que el pazo de Amarante introduce una vertiente novedosa que ya se ha apuntado con anterioridad. La idea de galerías superiores, dispuestas a modo de miradores, obliga a soportar el peso de los rellanos sobre unas graciosas pilastras que siguen el esquema clásico de superposición de órdenes toscano y jónico, algo insólito en Compostela. Esta idea no deja de ser una adaptación del sistema claustral, donde unas escaleras conectaban los dos o tres pisos que podía tener el edificio. En Santiago, además existe una casa —hoy conocida como la casa de Jimena y Elisa Fernández de la Vega— en la que de una manera similar, unas escaleras se articulan en torno a un patio central. Sin embargo, como sucede en el presente caso, las escaleras no constituyen el centro de la composición

secundarias en el primer rellano. Sin embargo, no he sido capaz de localizar la conexión entre estas dos escaleras, si bien es cierto que las del sótano cuentan con una puerta lateral en la que se podría intuir una posible continuación intramural de la escalera, o quizás un simple almacén como también venía siendo habitual.

y, como sucedía en los claustros, se relegan a un segundo plano, ocultas en la panda derecha del patio. En el caso del pazo de Amarante, no llega a ser la idea íntegra de patio central —como sí sucedía en el palacio de Weissenstein— pero sin duda la base debe de estar próxima a este concepto. De este modo los seis soportes —cuatro exentos y dos encastrados— que sostienen la estructura refuerzan el aspecto de solidez al emplearse la piedra, en consonancia con los enmarques de las puertas que se animan a través de dos triglifos de los que penden unas gotas y que refuerzan el sentido clasicista de la obra que ya venían marcando las pilastras. En la imagen de una escalera sólida también juega un importante papel la base de la escalera, toda ella realizada en granito. Sobre esta se sostienen los tramos que dan acceso al primer rellano, alrededor del cual gira una barandilla que se apoya en una zanca pétrea que tiene su correspondiente zanca paredaña. Los restantes tramos se disponen de forma volada, lo que resulta más sencillo al ser de madera, aligerando el resultado general de la obra.

En cuanto al parapeto que cierra el conjunto en su parte interior ya no guarda relación con lo visto hasta ahora. Se trata de una estructura en madera en cuyo centro se disponen una serie de barrotes en forja. Una vez más, cada tramo se marca por medio de un pilar en madera; excepto en los rellanos, donde el protagonismo es cedido a las pilastras en granito que, a mayores, definen la anchura de cada una de las rampas y marcan la continuidad con las pilastras superiores. Y es que, del mismo modo que desde arriba se puede visualizar la parte inferior, la abertura del espacio generada por la forma en que se dispone la escalera deja visualizar las dos galerías superiores sostenidas por las pilastras.

El pazo de Amarante define una forma de comprender el desarrollo que tendrá eco en otras importantes obras compostelanas del momento. Es una realidad que el tipo de escalera de corte imperial a lo largo de los siglos XVI y XVII —a excepción del caso del convento de Conxo, que por otro lado se trataba de un edificio religioso— solo se había reservado para escaleras exteriores; y que incluso en aquellas grandes construcciones herederas de un lenguaje extranjero, como el actual pazo de Raxoi, fueron olvidadas de una forma consciente o inconsciente.

Aunque con gran probabilidad se podría decir que constituye un caso bastante aislado en lo que a la arquitectura civil se refiere, la escalera del pazo de Amarante pudo servir de referencia a las que, en el siglo XIX, se proyectan para el Palacio Arzobispal. Sin embargo, en la actualidad, el pazo de Amarante es un edificio desconocido por la mayor parte de la población compostelana. De esta manera, tras ese muro continuo se esconde el conjunto de escalera más imponente de cuantas se hayan podido estudiar hasta el momento. Llama la atención no solo las dimensiones que esta ocupa,

sino también cómo aparece expuesta a la entrada del edificio y cómo se convierte en el elemento conector de todas las partes del edificio.



Fig. 275. Fachada del palacio.



Fig. 276. Vestíbulo desde la caja de escalera.



Fig. 277. Acceso inferior con escaleras laterales.



Fig. 278. Escalera de acceso al servicio.



Fig. 279. Desarrollo de la escalera.



Fig. 280. Parte superior de la escalera. Mirador.



Fig. 281. Iluminación de la escalera.



Fig. 282. Escalera de la casa de Fernández de la Vega.

Palacio Arzobispal [Núm. 20. Vid. Apéndice 1. 20]

“(…) Otros cuerpos de este lado, los en salida al Este del tiempo de Rajoy y la actual portada y escalinata del XIX y pontificado de García Cuesta, encubren lo mejor del soberbio palacio de Gelmírez y sus sucesores”⁵⁹¹.

“La nueva fachada y la escalera de honor del Palacio Arzobispal de Santiago supusieron, de hecho, uno de los mayores esfuerzos del siglo XIX en el campo de la arquitectura y el urbanismo compostelanos”⁵⁹².

La construcción de los últimos palacios del siglo XVIII no pasó inadvertida a lo largo de siglo XIX. Bien es cierto que desde este momento las desbordantes obras financiadas por y para la Iglesia Compostelana desaparecen, en detrimento de una arquitectura de carácter fundamentalmente civil, privada y pública. Atrás quedan los años en que los talleres artísticos vinculados a importantes arquitectos de la época moderna definieron el esquema de la ciudad. Aunque estas obras habían sido decisivas para el trazado de la ciudad jacobea, el siglo XIX va a aportar un nuevo carácter asociado a la nueva y floreciente sociedad de la época, que ya no se identificaba con los antiguos y anquilosados estamentos del Antiguo Régimen. Al igual que sucedía en otros países europeos, inicialmente un Academicismo que se acabará tornando en Eclecticismo y Modernismo —este último ya hacia finales de siglo y principios del XX—, enriquecerá el discurso de la ciudad en la que participarán nuevos arquitectos relacionados con las tendencias académicas, herederas de la imposición de las directrices de Ventura Rodríguez. Aunque por desgracia hayan desaparecido algunas de las grandes obras de este momento, son otras la que subsisten en la actualidad y que permiten hacer un análisis de la evolución de la escalera en estos siglos.

Un buen ejemplo de escalera aplicada a la arquitectura civil se encuentra en un edificio propiedad de la mitra. En realidad, forma parte de un proyecto de remodelación al que es sometido el Palacio Arzobispal, en unión a la recomposición de su fachada renacentista en el extremo en que esta se comunica con la entrada norte de la Basílica y, por tanto, en la parte posterior de la plaza del Hospital. Conservamos un breve testimonio que hace referencia a la escalera principal que daba acceso al edificio, y que evidencia su grandeza, a través de la obra de Mendoza de los Ríos y que dice:

“(…) Y dirigido del Amigo azia el Arco de Palacio Arzobispal, se fue derecho a él como una flecha. Celebró la vizarra pompa, que sin vanidad le engrandeze, y subiendo la hermosa, y llana

⁵⁹¹ OTERO PEDRAYO (1954, 424-425).

⁵⁹² SINGUL y DOMÍNGUEZ (2001, 59).

Escalera, que es lo mas prodigioso que le ilustra; pareciole impropio el que con tal facilidad le subiese, a donde mas quería subir”⁵⁹³.

Pocas son las noticias existentes sobre la construcción de la nueva obra; pero las suficientes para entender que las malas condiciones en las que se debía de encontrar el conjunto, determinaron de manera unilateral la necesidad de intervenir sobre este conjunto. La consciencia sobre esta situación aparece en una carta firmada el año de 1827 y dirigida al arzobispo de Santiago, que por aquel entonces era Fray Rafael de Vélez:

“Acerca de la reparación del Palacio Arzobispal, por virtud de cuyo emplazamiento por el Pror. D. José Álvarez. Se presenta a nombre de S. E. recurso en el mismo año de 1827, manifestando el estado deplorable de dicho Palacio y ruinas que presenta por el lado que dice de la S. Y. C. y otra gran parte inhabitable amenazando pudiese de un momento a otro con otros mas particulares que se espusieron pidiendo reconocimiento por medio de arquitecto aprobado que manifestase su estado; y por las obras necesarias para su seguridad, a que por consiguiente se diese principio”⁵⁹⁴.

Como ya se señaló en algún momento: “Pese a tales urgencias, y en parte debido a que Lareo pasó algún tiempo ausente de la ciudad, los informes técnicos se ralentizaron y el proyecto de rehabilitación tuvo que esperar”⁵⁹⁵.

A pesar de que el contenido de esta carta nada expone sobre la posible construcción de una nueva escalera, es importante porque supone el inicio de esa serie de intervenciones que comienzan por las estancias que se proyectan hacia la plaza del Hospital y la calle de San Francisco; y que se continuarán en la década de 1850 con la recomposición de la fachada de acceso en la plaza de la Azabachería⁵⁹⁶. Las obras realizadas en este extremo del Palacio Arzobispal fueron varias y no solo afectaron al inmueble en cuestión, sino también a su terreno cuando el Ayuntamiento le reclama parte de él para acomodarlo a las necesidades que imponía una posible invasión de la ciudad, y que

⁵⁹³ MENDOZA DE LOS RIOS (1731, 84).

⁵⁹⁴ AHDS. “Obras en el Palacio Arzobispal (1827/1836/1853)”. Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920).

⁵⁹⁵ SINGUL y DOMÍNGUEZ (2001, 54). En este mismo estudio también se apunta a que por aquel entonces las miras del arzobispo estarían fijadas en la rehabilitación de las dependencias del colegio de San Clemente, donde se había dispuesto establecer el Seminario Conciliar. En el Santo Concilio de Trento se había establecido que todos los obispos debían tener su correspondiente seminario. Por extraño que parezca, el arzobispado de Santiago no contaba con un edificio que albergara dicha función. Por ello, el 3 de octubre de 1824, se solicita se: “*conceda la gracia de establecer un Seminario Conciliar en esta ciudad*” alegando que: “*el arzobispado de Santiago es acaso el mas dilatado y poblado de toda España, y el mas pobre de todos en cuanto a estudios y colegios*” AHDS. “Antecedentes sobre su erección y el edificio de San Clemente (1824-1829)”. Fondo General. Seminario Conciliar. Leg. 1. Este motivo pudo ser determinante en el parón de obras que sufrió el Palacio Arzobispal, pues en el año 1828 se comenzaba a trabajar en el acondicionamiento del recinto fundado en tiempos del arzobispo Juan de San Clemente.

⁵⁹⁶ El Palacio Arzobispal, fundado por el arzobispo Gelmírez, ya había experimentado algún tipo de intervenciones, como la recomposición de su lienzo occidental para quien Jácome Fernández había realizado las trazas, ejecutadas por Benito González de Araujo. Sucede esto en las primeras décadas del siglo XVII.

determinaron que el monasterio desamortizado de San Martín Pinario se convirtiera en cuartel militar⁵⁹⁷.

Chamoso Lamas anuncia la fecha de la construcción de la escalera principal cuando dice que: “el Palacio Nuevo fue construido en 1854”⁵⁹⁸. Este dato es importante porque sitúa la actuación sobre este espacio en época del por entonces arzobispo García Cuesta (1851-1873), luego designado cardenal por el Papa en tiempos del pontífice Pío IX (1861). La placa inaugural en eje al centro compositivo de la escalera indica que en esa fecha fue promovida la obra por el cardenal García Cuesta. Resulta muy interesante este tipo de identificación de la obra, que se repetirá en otros conjuntos compostelanos.

En los documentos consultados, entre los que se cita un plano vinculado al proyecto que era el que debía de acompañar la solicitud de permiso de obra, no se hace mención al arquitecto del proyecto. Por ello, y conforme a los rasgos estilísticos que presenta el conjunto, se han hecho propuestas que oscilan entre los arquitectos Manuel de Prado y Vallo⁵⁹⁹, arquitecto municipal; aunque también se ha pensado en la figura de Faustino Domínguez Domínguez. En este último caso se argumenta que el tipo de actuación —que no solo incluye la construcción de elementos nuevos, como el frontis y la escalera sino también la consolidación de la estructura medieval— apunta a la participación del arquitecto provincial⁶⁰⁰.

Siguiendo lo expuesto, se ha localizado un documento en el que se recoge la solicitud de los planos que requiere el alcalde Nicolás García Vázquez al propio arzobispo, con el fin de conservar una copia del proyecto:

“En fecha 2 de abril último, tuve el honor de remitir a V. E. los planos de la obra que se está ejecutando en el palacio arzobispal, indicando al propio tiempo a V. E. la necesidad de sacar una copia de ellos para ser archivada en la de la Municipalidad. Conceptuando que V. E. se habrá dignado mandar sacar la indicada copia (...)”⁶⁰¹.

Aparentemente este documento no aporta ningún dato sobre la construcción del edificio, pero sí que es más interesante la respuesta que le da el pontífice:

⁵⁹⁷ Sobre esta cuestión tendremos ocasión de detenernos al hablar de la escalera de acceso al monasterio de San Martín Pinario.

⁵⁹⁸ CHAMOSO LAMAS (1980, 40-41).

⁵⁹⁹ SÁNCHEZ GARCÍA (2003, 152).

⁶⁰⁰ SINGUL y DOMÍNGUEZ (2001, 57).

⁶⁰¹ AHDS. “Obras de reparación (1852)”. Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920). Una copia de este documento se conserva en AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. (1852-1857), fol. 51-r. La citada carta del 2 de abril se encuentra en AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. (1852-1857), fol. 50-r.

“Tan pronto se concluya la obra de la fachada y escalera de este Palacio, remitiré a V. S. los planos, que se sirve reclamar (...) archivarlos en esa municipalidad no lo hago ahora, como quisiera, porque el Arquitecto y el Maestro tienen necesidad de verlos con frecuencia para en arreglo en plantillas (...)”⁶⁰².

La carta, firmada en 17 de agosto de 1853, es el documento que acredita que las escaleras se estaban haciendo como obra en conjunto con la fachada de acceso al Palacio Arzobispal. A pesar de que se hace alusión a un plano, este no aparece recogido entre los citados documentos. Es probable que se hayan traspapelado, perdido o, incluso, que finalmente no se remitieran al Ayuntamiento. Este plano ya aparece mencionado en una carta enviada por el arzobispo a la Comisión de Obras Públicas, escrita el 14 de marzo de 1853, pero remitida al día siguiente:

“remito a V. S. los adjuntos planos de la obra que se proyecta hacer en este Palacio formados a consecuencia de haber sido denunciada como ruinosa una parte de el, para que se sirva aprobarlos si en ello no halla inconveniente ese Ylustre Ayuntamiento, teniendo la bondad de devolvérmelos para los usos convenientes”⁶⁰³

De lo que sí existe testimonio gráfico es del aspecto que presentaba la antigua portada de acceso. El grabado de José Benedicto realizado a través del dibujo de Vicente Urrabieta Ortiz, que responde en primera instancia al dibujo de Ramón Gil Rey (1838) constituye una prueba importante que permite entender el estado previo del edificio y la función que desempeña la nueva construcción. Según se evidencia, en el espacio en el que se disponía un patio de acceso al palacio se construyó el cuerpo de la escalera que, de esta manera, actuaba como un elemento conector y de acceso a cubierto a las dependencias arzobispaes. Se dispondrían allí nuevas estancias que, además, conectan con el antiguo edificio y, en consecuencia, se crea un acceso acorde a las necesidades del arzobispo.

A pesar de las posibles atribuciones que se puedan hacer a esta obra, desgraciadamente el citado documento no informa sobre el arquitecto que participó en la obra. Sabemos que en numerosas ocasiones Manuel de Prado y Vallo, arquitecto municipal, dio las trazas para algunas de las otras intervenciones realizadas sobre el conjunto, pero no sabemos hasta qué punto puede relacionársele con esta obra, ni mucho menos confirmar su autoría. Entre otras razones porque no se han localizado los mencionados planos que el Ayuntamiento requería al Arzobispado con el fin de archivarlos. No se debe olvidar que desde los primeros años del siglo XIX las licencias de obras que se debían solicitar al Ayuntamiento para cualquier tipo de actuación sobre el inmueble debían de

⁶⁰² AHDS. “Obras de reparación (1852)”. Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920). Y también en AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. (1852-1857), fol. 52-r.

⁶⁰³ AHUS. Fondo Municipal. Licencia de Obras (1852-1857), fol 48-r. La respuesta, confirmando el permiso municipal está firmada por Manuel Prado y Vallo.

estar acompañadas de su correspondiente planimetría. Así se explicita en la carta dirigida desde la segunda sección de Obras Públicas al arzobispo, en que también se recoge la necesidad de modificar el proyecto para la fachada lateral del conjunto. Dice así:

“Lo que tengo el honor de participar a V. E. para su debido conocimiento y en mi deseo de secundar el laudable y filantrópico pensamiento de V. E. impulsando esta obra en las actuales circunstancias, le debuelbo los referidos planos para que V. E. proceda satisfacer sus benéficas intenciones, y aunque un ejemplar de ellos debe quedar archivado en el del Y. Ayto. como lo están los de todas las obras que se egecutan”⁶⁰⁴.

Para comprender esta actuación sobre el Palacio Arzobispal es importante entender su configuración previa. Sobre esta ya habló Pons-Sorolla⁶⁰⁵, en relación a la intervención dirigida por él, que se llevó a cabo en 1955⁶⁰⁶. En primer lugar hay que señalar que, al igual que sucede con la basílica románica, el palacio de Gelmírez experimentó con el paso de los siglos un proceso de enmascaramiento, de tal manera que las estancias medievales quedaron ocultas y protegidas por actuaciones posteriores, entre las cuales estaba la del viejo lienzo renacentista que se refleja en la obra de Gil Rey.

Al margen de esto, la estructura interna de este conjunto palaciego se compone de las aportaciones realizadas, en primera instancia, por el arzobispo Gelmírez, que traslada estas dependencias al lado Noroccidental de la catedral, tras el asedio a las antiguas casas arzobispales —situadas en el lado sur del templo, actual plaza de las Platerías— promovido por la población en 1117. De aquellos tiempos se conservan las estancias del brazo principal que se dispone en el lienzo yuxtapuesto a la fachada de la plaza del Hospital y que se proyecta por encima del Arco del Palacio en dirección al convento de San Francisco (Apéndice 5). Con posterioridad, se intercala un brazo perpendicular que configura —junto al anteriormente señalado— un esquema en forma de ‘T’ que determina el resultado final de la obra y en el que, según señala Pons-Sorolla, se disponían: “los grandes salones y el resto de la obra”⁶⁰⁷. Esto se debió de hacer en tiempos de don Juan Arias (1253-1266).

A partir de este esquema en forma de ‘T’ invertida se dispone anexo al brazo perpendicular, en su extremo norte, limitando con la calle que pasa por debajo del arco, el nuevo conjunto, sobre una huerta, en el que se presenta con la nueva fachada que pretendió: “adoptar un aire más decoroso y moderno, en consonancia con la buena arquitectura que la catedral presenta en su fachada norte”⁶⁰⁸. Tras esta, la gran escalera de honor que da acceso directo a la Cámara Arzobispal, oficinas y otras dependencias.

⁶⁰⁴ AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. (1852-1857), fol. 50-r.

⁶⁰⁵ PONS-SOROLLA (1981-1985, 159-166).

⁶⁰⁶ Sobre el trabajo de reforma realizado por Pons Sorolla, *vid.* CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 267-277).

⁶⁰⁷ PONS-SOROLLA (1981-1985, 159).

⁶⁰⁸ SINGUL y DOMÍNGUEZ (2001, 59).

De esta manera, se podría decir que el recinto en el que se inserta la escalera constituye una fachada que da acceso a las primitivas estancias medievales, pero que conecta con las nuevas dependencias, entre las que se encuentra el Salón Amarillo. Se trataría de una fachada que, aunque formalmente mantiene un cierto rigor académico, conceptualmente podría alterar determinados aspectos que la orientan hacia un eclecticismo que caracterizó las últimas décadas del siglo XIX compostelano, pues tras de sí oculta más de lo que presenta a primera vista, respondiendo así al viejo esquema de fachada-telón, concepto conocido en Compostela, pero desplazado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se impone la corriente académica.

Para la construcción del nuevo conjunto, se dispone de un espacio trapezoidal que actúa como un embudo y que mantiene la consonancia con el muro marcado por la cochera, definiendo entre ambas partes el túnel que conduce a la plaza del Obradoiro, sobre el que en el siglo XX intervendrá Pons-Sorolla⁶⁰⁹. De esta manera, parece que existe una intención por marcar la diagonal pendiente que conecta las plazas norte y oeste a lo largo de alas que se despliegan dos de las fachadas de la catedral. Dentro de esta nueva estructura la escalera se convierte en protagonista del edificio, ocupando no solo el espacio de mayores dimensiones sino que además conecta los tres niveles en los que se reparte el edificio. A la vista de los hechos, mantiene los conceptos definidos en otros conjuntos de escalera dispuestos en otros edificios de la ciudad. Al igual que aquellos —y como también había sucedido en otras casas—, se antepone un espacio intermedio: un zaguán a cuyos lados se abren dos estancias laterales y, de nuevo, nos encontramos con la presencia de un gran arco central que actúa como elemento divisorio y que marca el acceso a la monumental escalera que ahora ya sí, se convierte en el único elemento destacable del interior. Una gran escalera, para el gran palacio del arzobispo.

Su desarrollo está endeudado con la tradición palaciega de las últimas décadas del siglo XVIII, concretamente con las escaleras del pazo del marqués de Camarasa aunque, respecto a esta presenta una serie de diferencias. Bien se podría afirmar que el modelo complejo fue determinante en las construcciones de los grandes edificios del siglo XIX. En este periodo de tiempo en el que se experimenta con los recursos estilísticos del pasado, se hace uso de aquellos que se consideraban más adecuados para el tipo de edificio o para el territorio en el que estaban emplazados. La escalera compleja experimenta y juega con sus elementos de manera que la del Palacio Arzobispal de Santiago —concebida bajo postulados todavía académicos y acorde al estilo dominante en Compostela— se proyecta en un periodo inmediatamente anterior a la construida cuatro décadas

⁶⁰⁹ Esta intervención será tratada en el capítulo 4.7 (p. 976).

después para el edificio del Manicomio de Conxo⁶¹⁰. En este último caso se trata de un tipo de escalera que, lejos de asimilarse con modelos como los impuestos por Ventura Rodríguez en la escalera para el Palacio Real de Valladolid, comienza a asimilarse al recuerdo barroco con el que serán concebidas las escaleras de teatros como el Barbón de Vigo; casinos como el de Madrid; o edificios que cumplen una función menos lúdica pero que igualmente siguen intentando emular la arquitectura regia del pasado, como es el caso del Palacio Provincial de Oviedo o la casa Consistorial de A Coruña.

La escalera del Palacio Arzobispal se concibe dentro del tipo preimperial (de caracol. Contraída. Paralela. Modalidad A), de la misma manera que sucedía en el palacio número 24 de la Algalia de Abaixo. La diferencia es que ahora se trata de una larga rampa inicial, que desemboca en un descansillo del cual, dando un giro de 90 grados, parten dos tiros en sentido inverso y pegados al muro hasta dos pequeños descansos: el del lado izquierdo funciona como rellano pues da acceso a las dependencias medievales; mientras que el de la derecha no comunica con ninguna otra dependencia sino que limita con la fachada lateral cegada. Volviendo a dar un giro en ángulo recto, abrazando todo el espacio lateral que finaliza en otros dos descansillos paralelos entre sí, de los cuales, dando un nuevo giro, parten las dos rampas que vuelven a confluir en un descanso central, del cual vuelve a nacer una rampa recta y única que finaliza en una especie de rellano que emula ser un mirador. Este esquema resulta similar al que se había llevado a cabo en el siglo anterior en el pazo de los Bermúdez⁶¹¹. Con gran probabilidad quien esté detrás de esta obra ha tenido que conocer los modelos herederos de obras en las que participó Lucas Ferro Caaveiro, concretamente las escaleras interclaustrales del Hospital Real, pues todo parece remitir a un sistema de construcción que luego retoma su hijo Miguel en las escaleras del edificio de la Universidad y, tras este, Juan López Freire en el pazo del marqués de Camarasa.

La elegancia y majestuosidad a la que responde esta escalera —a lo que contribuye su buen estado de conservación— es el producto de una serie de factores tales como la disposición de las partes; las adecuadas medidas a las que responden rellanos, descansillos y peldaños con una amplia huella y el habitual resalto que distingue la nobleza de una escalera de corte palaciego. Las dimensiones de los escalones permiten el paso de varias personas a la vez por un mismo punto, otro de los aspectos importantes a la hora de entender la escalera monumental. Junto a esto, no se puede obviar el empleo del más digno de los materiales, la piedra, con la que se construye la práctica totalidad de la

⁶¹⁰ Recuérdese como esta obra se comienza en la década de 1890, y a pesar de su función, el edificio para el que se construye, desarrolla una tipología de pabellones que la aproxima a los modelos palaciegos.

⁶¹¹ A pesar de que en su arranque aquella escalera parte de dos tiros y se configura como un esquema heterodoxo del desarrollado en la escalera de entrepacios del Hospital Real (de caracol. Contraída. Paralelo. Modalidad B) el gran espacio y desarrollo que ocupa, lo relaciona con una serie de escaleras vinculadas al hacer de la escuela de Miguel Ferro Caaveiro y sus seguidores.

escalera, llegando desde la planta baja hasta los descansillos superiores, donde ya se sustituye por la madera. Además, se hace uso de este material para crear una especie de pasillo trasero que comunica con las ventanas de la fachada. Este corredor discurre por la parte superior del zaguán y actúa como una especie de mirador hacia la plaza, a la vez que deja paso a la luz que se filtra por estos vanos, con lo cual se emplea una solución habitual desde obras como el Palazzo Madama que en el caso compostelano se traducen en ejemplos como el de la casa del Cabildo. El pazo del marqués de Camarasa, aprovechando el espacio generado por los rellanos, había creado una especie de balcones columnados desde donde se visualizaba el discurso de la escalera. En el presente caso, se trata de dar sentido a un espacio reducido, donde apenas podría disponerse una estancia. Si se hubiera separado esta parte del resto de la escalera, se habría limitado la iluminación de la escalera. En el pazo de Amarante la luz se proyectaba desde la parte posterior, proveniente del jardín, o lo que es lo mismo, su fachada posterior, por donde además entraban los carros. Ahora procede de la fachada, tal y como habían recomendado los antiguos tratadistas del siglo XVIII. Los grandes ventanales se decoran con vidrieras en cuyos centros se disponen los escudos del arzobispado, así como motivos jacobeos que identifican a la obra con el promotor.

La sobria decoración se limita a un elegante arrimo con marquetería y rejería, que se divide por medio de unos machones de madera que sostienen en su parte superior unos prominentes jarrones también hechos en el mismo material, cuyo esquema probablemente sea un guiño a los que coronan los pilares de la escalera de acceso a la fachada norte de la catedral y, en general, responden a un esquema de jarrón acrótero habitual en la tradición neoclásica. Los machones siguen siendo cajeados en su interior e introducen los motivos decorativos herederos de la tradición del barroco de placas compostelano. Este tipo de parapeto fue el que se había dispuesto en el pazo del marqués de Camarasa, aunque en este último se emplean los barrotes y no el decorado de cintas y entrelazos que sí se utiliza en esta nueva obra, y que no deja de ser una tradición que los tratadistas franceses habían propuesto en sus obras, siendo el tipo de decoración más habitual para aquellas estructuras en hierro que tendrán su apogeo hacia finales del siglo XIX. Lejos de dar la solidez que procuraba la balaustrada en piedra, se podría decir que constituyen el mejor y más apropiado exponente de esta arquitectura de carácter palaciega.

La rehabilitación del Palacio Arzobispal en el siglo XIX supuso el primer paso en el afianzamiento de un importante conjunto que corría riesgo de desaparecer. Al mismo tiempo tiene lugar en un momento en el que la recuperación y restauración de los conjuntos medievales estaba teniendo una trascendencia fundamental en la rescate de la identidad del pueblo. Bien es cierto que las dependencias arzobispales compostelanas estaban teñidas por las adiciones que se realizaron con

posterioridad a la promoción del arzobispo Gelmírez pero, como ya se ha mencionado, estas solo fueron un recubrimiento sobre la estructura inicial.

De esta manera a la rehabilitación se le une un proceso de construcción de nueva planta que sustituye el recuerdo a la obra renacentista, pero que ahora impone un modelo nuevamente clasicista, vinculado a la Academia. En primer lugar se elige un frontis clásico para conseguir la armonía visual respecto a la fachada norte de la catedral, respecto a la que marca un ángulo recto. Pero si esto se hace así, también es porque la tradición del momento era la impuesta a través de una serie de arquitectos formados en la escuela clasicista. Son estos arquitectos los que determinaron no solo la creación de algunas de las fachadas y casas más destacadas de este momento, sino también los que organizaron la nueva distribución de las calles y algunas de las plazas más importantes, como es la de la Azabachería, en donde se abre esta nueva portada.

Detrás de sí, con la construcción de la escalera de honor se consiguió resolver varias cuestiones. En primer lugar se establece como elemento conector indiscutible entre esta nueva obra y las antiguas dependencias medievales. Se cubre este espacio, siendo el más adecuado para la recepción de los invitados.

Esto lleva a una segunda cuestión que es la importancia que desarrolla la escalera en planta. Ocupa la mayor parte del nuevo conjunto, de manera que con ella se evidencia claramente el deseo por engrandecer la entrada a la casa del arzobispo, a la manera que había sucedido en los palacios de los nobles y grandes señores. Hasta el momento la casa arzobispal no contaba con este elemento de distinción que, como no podía ser de otra manera, en la nueva obra se contempla. Consecuentemente se le otorga en rango oportuno a la casa del principal representante de la Iglesia en la Archidiócesis de Santiago. Pero este resultado no solo depende de las medidas que ocupa en el espacio, o de la forma que desarrolla, sino por medio de la aplicación de una serie de materiales de los que se vale, y del empleo de esa serie de recursos que repercuten en el buen funcionamiento del edificio.

En tercer lugar, nuevamente, se demuestra el papel activo que todavía hoy se conserva en esta escalera, pues ha sido el recurso que permitió unir de manera más directa las estancias nuevas donde se integra el Salón Amarillo⁶¹², pero también la Cancillería y otras dependencias; con las viejas estancias del palacio medieval. En la construcción del nuevo espacio fue determinante el terreno con el que se contaba, y que presentaba unas determinadas características a las que el arquitecto se debía amoldar.

⁶¹² Al respecto *vid.* REGA CASTRO (2006, 543-564).

Como viene siendo habitual en el estudio de la escalera monumental, la escasa y escueta información que permite analizar el elemento impide que se pueda ir más allá de lo que se ve y de lo que supone respecto a otros modelos ya vistos. No hay descripciones, no se encuentra el proyecto, los planos han desaparecido... En definitiva, la escalera, aun siendo un elemento de primer orden en el discurso del edificio, solo aparece mencionada en relación a intervenciones paralelas. En este caso se trata de la fachada principal del edificio. A pesar de que la ejecución presenta dificultades no se localizan informes que ofrezcan un análisis detenido sobre su articulación. Nos podríamos remitir a fuentes escritas, a la búsqueda de información sobre su construcción en los tratados de construcción más técnicos, aquellos que versaban sobre el corte de la piedra, o simple y llanamente a maestros canteros que trabajaban a las órdenes de un arquitecto director de obras, y que conocían muy bien el trabajo con la piedra, una tradición que en Galicia venía de lejos.



Fig. 283. Antigua portada del Palacio Arzobispal. Fuente: Conde (2007).



Fig. 284. Discurso de la escalera.



Fig. 285. Discurso de la escalera.



Fig. 286. Balcón para la escalera.



Fig. 287. Detalle de la barandilla.

4.2.4. La escalera en los teatros

Teatro Principal [Núm. 21]

Un nuevo Santiago estaba surgiendo desde finales del siglo XVIII. Como indicó Rosende Valdés se trataba de dotar a la ciudad de una “arquitectura pensada para un conjunto de actividades encaminadas a la participación social, a la cultura, a la diversión y al descanso, o, lo que es lo mismo, la de una *arquitectura del ocio*, que en el siglo XIX estaba llamada a conocer una profunda revisión”⁶¹³. La construcción de grandes casas conforme a unos nuevos patrones estilísticos definía una ciudad que era el resultado de los gustos de una nueva sociedad: la burguesa. Al amparo de este nuevo grupo vinculado, en gran medida, al sector comercial e industrial surgen nuevos espacios como el teatro, los cafés de recreo o los casinos. En el fondo no dejaba de ser la misma situación que estaban experimentando otros países vecinos. Es el momento en el que se configuran los grandes *boulevards* franceses que llevan pareja una gran reforma en el antiguo trazado urbano de las ciudades, vinculado a un tiempo pasado —el Antiguo Régimen—, y que persiguen presentar un nuevo modo de expresar el discurso de la ciudad. Lo mismo cabría decir respecto a otras ciudades españolas que como Barcelona o Madrid proyectan nuevos ensanches, dispuestos en paralelo a la antigua ciudad. En el caso de Galicia, A Coruña, Vigo o Ferrol podrían ser el ejemplo más evidente de esta situación, aunque en muchos de estos casos se intenta adaptar el antiguo trazado urbano a las necesidades de la nueva ciudad, como sucede en Santiago de Compostela⁶¹⁴. Un rasgo común en todas estas ciudades fue la construcción de espacios públicos destinados a la representación teatral⁶¹⁵. Los nuevos gustos populares impusieron el renacimiento de los teatros, una tipología arquitectónica que parece que durante siglos —desde su creación en el Mundo Clásico— desapareció de la realidad constructiva. Ello no quiere decir que el teatro, como actividad artística que era, no hubiera sido valorado por la sociedad a lo largo de tanto tiempo. Nada más lejos de la realidad, pues numerosos y grandes escritores del panorama nacional e internacional escribieron las grandes obras teatrales que aún en la actualidad son objeto de admiración. William Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de

⁶¹³ ROSENDE VALDÉS (2013, 195).

⁶¹⁴ Las intervenciones comienzan con las Nuevas Ordenanzas de la Policía, presentadas en 1780 y publicadas en 1799. AHUS. Fondo Municipal. Ordenanzas Municipales. A.M. 1367 (1780-1900). “Ordenanzas de policía cuanto a obras y fabricas de calles de la Ciudad de Santiago tomada la razón en la Contaduría General de Propios y Arbitrios de Madrid y en la del Exército de La Coruña a que se sigue auto dado por su señoría el Sr. Intendente para el cumplimiento y ejecución de lo prevenido en el Despacho que con ynsersion de las citadas ordenanzas se expidió por Real Consejo”. En consecuencia surgen las primeras actuaciones sobre la trama urbana en la que los viejos espacios se reconvirtieron o transformaron en nuevos núcleos, donde se desarrolló gran parte de la vida compostelana. Sucede esto construcción del nuevo mercado de Abastos, construido sobre el antiguo solar del palacio de Altamira. ROSENDE VALDÉS (2002, 161-164). Pero también con las nuevas alineaciones de las rúas do Preguntoiro, Vilar... O con la plaza de Cervantes y su saliente calle de la Azabachería, entre tantas otras ROSENDE VALDÉS (2010, 33-58). La consulta de los desplegables con las nueva organización de la calles se pueden ver en ROSENDE VALDÉS (2003, 367). Algunos de estos cambios aparecen reflejados en el plano firmado por Juan López Freire, hijo.

⁶¹⁵ El Teatro Rosalía, de Coruña data de 1838; el de Pontevedra, de 1842. Lugo cuenta con teatro desde 1845.

Vega, Baltasar Gracián... escribieron sus obras en lo que fue considerado el Siglo de Oro de la literatura. Sus obras eran representadas y llevadas a cabo por las compañías teatrales en pequeños espacios, a menudo estructuras muy básicas que pronto desaparecieron. En ocasiones, especialmente en España, en las *corralas* que eran espacios rectangulares articulados en torno a un patio con varios niveles, se llevaban a cabo estas representaciones. Una situación similar es la que se produce en Santiago ya que con anterioridad a la construcción del Teatro Principal las representaciones se desarrollaban en casas que se habilitaban para tal fin, de manera provisional. Eran escenarios efímeros, que oscilaban de un lugar a otro, siempre que el terreno sobre el que se disponían presentara unas determinadas características. Esta situación se irá mejorando con el paso del tiempo, muy especialmente a lo largo del siglo XVIII, y alcanzará un carácter definitivo en la siguiente centuria.

A lo largo del siglo XIX se produce la necesidad de crear nuevos espacios destinados a este tipo de funciones. Nápoles, París, Berlín o Viena en el contexto internacional; Madrid o Barcelona en el nacional; o A Coruña, Ferrol y Vigo en el regional son solo parte del gran número de ciudades en las que se crean los nuevos teatros. La ciudad de Santiago, con sus reducidas dimensiones, no cuenta con un plan exclusivo de ensanchamiento de la ciudad. Lo que se intentó hacer fue integrar las nuevas propuestas arquitectónicas dentro del trazado urbano que la Época Medieval y la Época Moderna habían legado a la ciudad. Una de las excepciones más notables es la calle de Altamira, aquella que se dispone en línea recta desde el edificio de la Universidad hasta el convento de San Agustín, y que delimita el espacio de la plaza de Abastos. Recibe su nombre por cruzar parte de los terrenos en los que se encontraba en palacio de los condes de Altamira⁶¹⁶, que a mediados de siglo XIX fue demolido para construir en su lugar el mercado. No obstante, esta nueva calle se procura adaptar a la disposición preexistente del entramado urbano y, de esta manera, convive en armonía con el resto de la ciudad intramuros.

El interés que se ha demostrado por el estudio del Teatro Principal, su génesis, proceso constructivo y posterior desarrollo, ha dado sus frutos en trabajos como el de Sánchez García, que no solo lo abordó desde el punto de vista de su función, estableciendo una interesante comparativa con edificios de las mismas características en el territorio gallego⁶¹⁷; sino desde la perspectiva de los

⁶¹⁶ La situación de esta casa es fácilmente visible en alguno de los planos de la ciudad de Santiago. Una de las primeras referencias la encontramos en el plano firmado por Lucas Ferro Caaveiro, fechado en 1743, en el que se hace una relación de los edificios anexos a la muralla. VIGO TRASANCOS (2011, 745). El tapiz topográfico conservado en el Concello de Santiago, atribuido a López Freire, el padre, de 1783, también lo recoge. VIGO TRASANCOS (2011, 743). Pocos años después, López Freire, el hijo, en su plano de la ciudad en 1796 todavía lo recoge, como una estructura claustral, que no hace sino más que recoger las líneas generales del dibujo que hizo su padre de este palacio, y que hoy se conserva en el Archivo Histórico Nacional. VIGO TRASANCOS (2011, 783). Las primeras actuaciones para la formación del mercado de Abastos, hacia 1849, supusieron la desaparición del edificio. SÁNCHEZ GARCÍA (2003, 151).

⁶¹⁷ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b).

arquitectos que sobre él intervienen, siendo claves en este proceso Faustino Domínguez Domínguez⁶¹⁸ y Manuel de Prado y Vallo⁶¹⁹, recién estrenado en el cargo de arquitecto municipal. A pesar de que en la tesis de licenciatura de Marcela Riera Villamarín se analiza la obra de Manuel de Prado y Vallo, ella misma reconoce no abordar el estudio de este edificio, por considerar que ya otros lo han hecho antes y porque en el momento en que el Ayuntamiento le pide el proyecto a Prado y Vallo, oficialmente no era arquitecto municipal⁶²⁰. La importancia que tiene el Teatro Principal ha hecho que, de manera colateral, haya sido tratado en otros trabajos que se dedican a analizar la arquitectura decimonónica compostelana.

Se sabe que, con anterioridad a la construcción del actual Teatro Principal, Compostela contó con una ‘casa de comedias’ sita más o menos en el lugar que hoy ocupa el actual edificio⁶²¹, que permaneció en activo desde el año 1770 hasta 1807. La escasa actividad que con el paso de los años tuvo lugar en este espacio habilitado como escenario teatral; los constantes conflictos generados por las compañías teatrales; y la estructura del edificio, cada vez más desgastada por el paso del tiempo fueron los detonantes para que el Ayuntamiento de Santiago propusiera la compra del edificio con el fin de construir el nuevo teatro⁶²². Desde entonces surgen nuevas propuestas, entre ellas las de Miguel Ferro Caaveiro (1774) y el conde de Gimonde (1804), proyectos que no llegaron a ejecutarse⁶²³. En 1817 comienzan las obras para un ‘teatro provisional’⁶²⁴. Tan solo veinticuatro años después comienzan las obras del actual Teatro Principal de Santiago⁶²⁵, que pasa a engrosar la lista de edificios de este tipo que tuvieron lugar en diferentes puntos de Galicia.

Es así como en el año 1841 el Ayuntamiento de Santiago promueve la creación de un nuevo teatro para Santiago, añadiendo al espacio ya conocido otros terrenos adyacentes que fueron adquiridos con posterioridad. A pesar de que son tres los proyectos que se presentan: Faustino Domínguez Domínguez y Manuel de Prado y Vallo; Julián Pastor; y José Moreno Teixeira, acabará por ser elegido el primero de ellos. Se podría decir que en esencia todos estos proyectos respondían a un esquema muy similar derivado, en todo caso, de la tradición italiana.

Lo que interesa, llegados a este punto, es comprender el tipo de escalera que se va a adaptar a esta nueva estructura tipológica. La tradición de los grandes teatros de las capitales europeas consistió en reinterpretar el modo en el que los grandes palacios del XVIII dispusieron sus escaleras. De este

⁶¹⁸ SÁNCHEZ GARCÍA (1997a, 24 y 155).

⁶¹⁹ SÁNCHEZ GARCÍA (2003, 149-151).

⁶²⁰ RIERA VILLAMARÍN (2003, 2).

⁶²¹ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 58).

⁶²² SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 62).

⁶²³ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 72).

⁶²⁴ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 105).

⁶²⁵ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 236).

manera los teatros se entendían como los ‘nuevos palacios’ del nuevo siglo, ahora sí como espacio abierto a todo el público, donde la puesta en escena no solo se limitaba al espacio *ad hoc*, esto es la caja escénica, sino que más allá de esto, los restantes elementos que lo componen, platea, palcos, estancias laterales y, como no, escaleras también se convierten en pequeños “escenarios” donde la gente interpreta su papel. Y de ahí que el modelo más apropiado a la hora de hacer las escaleras sea el del palacio. En este sistema de entender la tipología teatral, un gran vestíbulo inicial —que a diferencia del palacio tenía de dar cabida a un elevado aforo de personas— anunciaba las monumentales escaleras que habitualmente readaptaban el modelo complejo en sus diversas expresiones. Así entendió el concepto teatral de escalera Charles Garnier; del mismo modo que, siguiendo estos parámetros en la ciudad de Vigo, Antonio Palacios, en 1911, proyecta la escalera para el Teatro García Barbón, que sigue el esquema en forma de U desarrollado en el patio de butacas, precedido de un gran vestíbulo oval que habla en términos modernistas. En este caso se podría llegar a cuestionar cuál es el elemento principal, pues la galería que la rodea parece indicar la existencia de un segundo espacio teatral⁶²⁶.

Sin embargo, las escaleras del Teatro Principal responden a un esquema común al desarrollo del teatro en esos años. Se trata de disponerlas, tras del vestíbulo de entrada, en los ángulos que flanquean el espacio principal. La necesidad de hacer más dinámico el tránsito de las personas que se dirigen a los palcos superiores, hace necesario el empleo de varias escaleras que, dependiendo de la cabida que tenga el teatro, podrán aumentar su número o dimensiones. El reducido tamaño del Teatro Principal de Santiago no hizo necesaria la introducción de más escaleras —exceptuando las de servicio, situadas en la parte trasera del escenario—. Dos escaleras confluyen en una especie de corredor o pasillo que sigue la línea curva que marca la sala de butacas. Este tipo de escaleras en forma de escuadra también había sido la elegida por Julián Pastor en su proyecto para este mismo teatro, lo que evidencia que debía de ser una solución habitual para estos teatros de reducidas dimensiones. Por su parte, el tercero de los arquitectos en presentar su proyecto, José Moreno y Teixeira, proponía una escalera que se inscribía dentro del eje longitudinal del edificio, a la que se accedía desde el vestíbulo por dos puertas laterales. Frente a la solución elegida, presentaba el inconveniente de ocupar un espacio del que, ateniéndose a las dimensiones del terreno, no se podía prescindir ni hacer usos gratuitos. Por ello, la solución de escaleras laterales permitía un ahorro del espacio, a la vez que cumplía su función. Este sistema de escalera fue el empleado en la práctica totalidad de los teatros construidos en Galicia, lo que lleva a pensar en una serie de préstamos entre este tipo de edificios. El antiguo Teatro Principal en A Coruña (actual Rosalía de Castro) proyectado en 1836 por el arquitecto municipal José María Noya, dio las pautas en base a un

⁶²⁶ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 344).

modelo previo: El Teatro Principal de Vitoria⁶²⁷. En efecto, el plano de esta obra demuestra como en los ángulos se habían dispuesto dos escaleras en forma de escuadra.

Las escaleras del teatro compostelano en la actualidad son el producto de una reforma que data del año 1985⁶²⁸. A pesar de haber respetado su estructura inicial, los cambios que ha podido sufrir, producto de la dicha intervención, impiden hacer un análisis de su aspecto inicial. Sorprende la dimensión de sus partes, pues si bien es cierto que el aforo no debió de ser muy numeroso, la estrechez a la que se someten las rampas no se entienden en un edificio por el que debían de transitar un considerable número de personas. Este efecto se potencia por la disposición de un parapeto interior que separa el espacio de las escaleras del pasillo inmediatamente inferior, generando con ello una sensación que oscila entre el acogimiento y la opresión. Junto a esto se sabe que, por cuestiones de seguridad, hubo que modificar entre otros elementos las antiguas escaleras de madera por las actuales en hormigón⁶²⁹.

Lo que sí no se ha podido resolver de una manera adecuada es el sistema de iluminación, haciéndose imprescindible el empleo de luces para el acceso. La ubicación del edificio entre dos casas laterales que no dejan cabida a la apertura de vanos; y la interposición de un cuerpo anterior —el que se sostiene sobre el vestíbulo y los soportales— que no permite la comunicación directa con la calle, hicieron que el problema de iluminación no se pudiera solucionar de ninguna otra manera.

También resulta difícil de precisar el tipo de decoración que pudo haber rodeado al conjunto. Resulta extraño concebir un teatro sin determinados adornos intrínsecos a él. Sin embargo, dada la trayectoria decorativa a la que se sometieron las escaleras compostelanas, y teniendo en cuenta la discreción a la que responde su planteamiento formal, se podría llegar a entender una austeridad que también abarcara el campo de su engalanamiento. Por otro lado, no dejaba de tratarse del teatro de un pueblo, donde con gran probabilidad el financiamiento de la obra no podría dar cabida más que a las funciones básicas y necesarias a las que debía responder un teatro. De hecho, durante un largo periodo de tiempo sus instalaciones también se han podido adaptar a nuevos usos. Entre ellos cabe destacar el de sala de cine y, en las últimas décadas, sus puertas también se abren a cualquier tipo de espectáculo o celebración destacada, desde conciertos de música a entregas de premios. En consecuencia, las escaleras del Teatro Principal se convierten en uno de los elementos más destacados y necesarios en la distribución del edificio. Su valor funcional y representativo se mantiene en la actualidad.

⁶²⁷ SÁNCHEZ GARCÍA (1997b, 198).

⁶²⁸ No obstante, existió una reforma anterior para la adaptación del teatro como sala de cine, que provocó una alteración de ciertos elementos interiores. Vid. FRAGUAS FRAGUAS (1988, 90).

⁶²⁹ FRAGUAS FRAGUAS (1988, 91).



Fig. 288. Fachada del Teatro Principal.

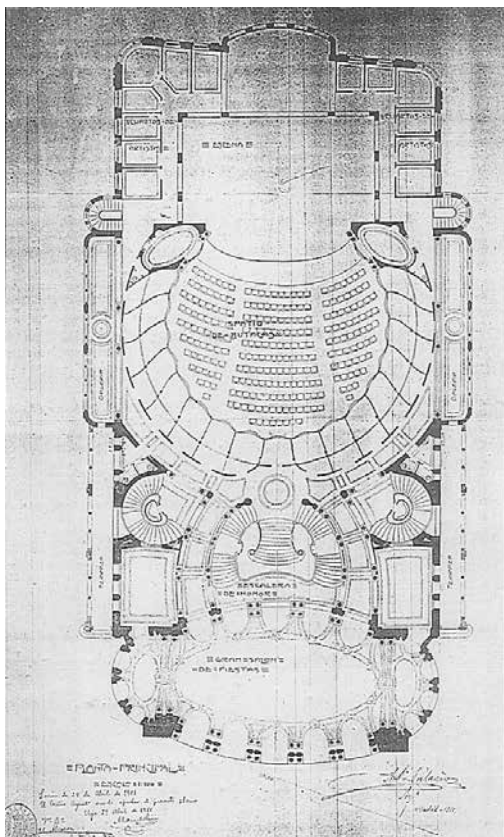


Fig. 289. Escalera del Teatro García Barbón. AMV.
Fuente: Sánchez García (1997b)



Fig. 290. Escalera del Teatro Principal después de su restauración.

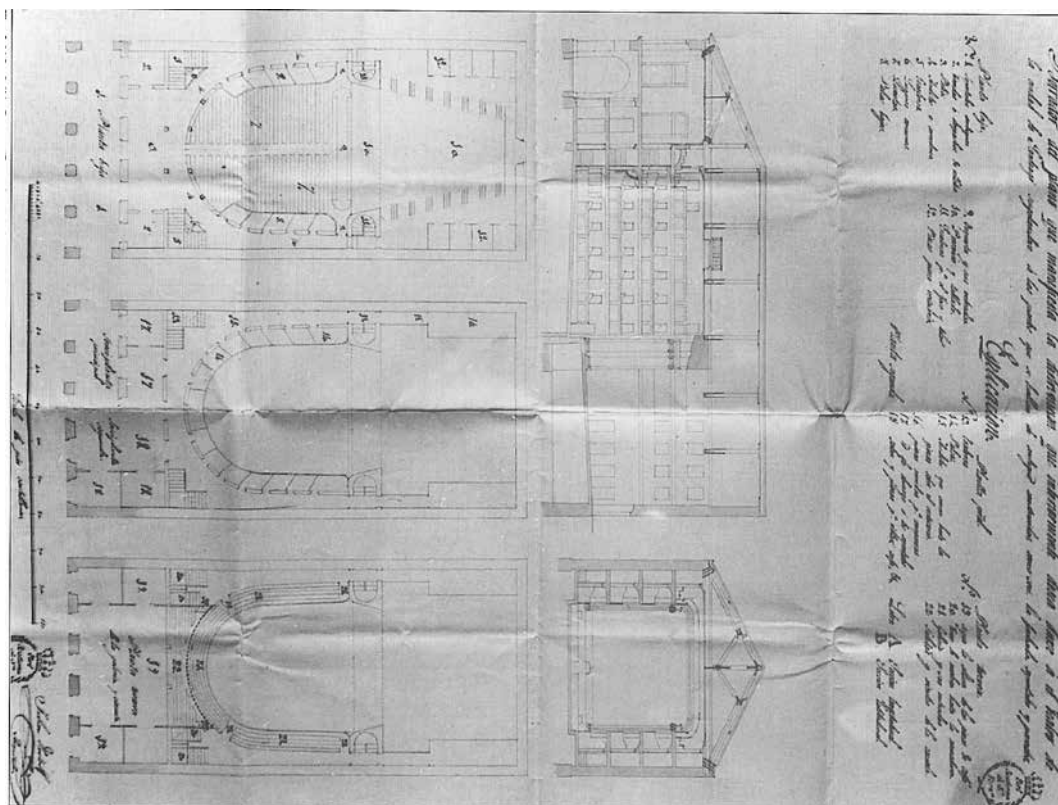


Fig. 291. Proyecto de Julián Pastor. ARABASE. Fuente: Sánchez García (1997b).

4.3. La escalera conventual y catedralicia

En Santiago de Compostela —como probablemente haya sucedido en gran parte del territorio peninsular— la escalera monumental, centrada en el ámbito conventual, se convierte en un elemento con el que se experimentaron numerosas formas y nuevos conceptos espaciales y sensitivos. Este hecho se produce en paralelo al fenómeno de reforma que experimentaron en su práctica totalidad todos aquellos cenobios medievales que, desde finales del siglo XV, vieron incrementadas y mejoradas sus dependencias con la construcción de iglesias y recintos conventuales. La llegada y establecimiento de otras órdenes religiosas —mercedarios, carmelitas y jesuitas— también favoreció la construcción de nuevos conventos en los que estuvieron trabajando prestigiosos arquitectos del momento.

De esta manera, las escaleras monumentales que distribuían y dirigían a las estancias de cada uno de estos claustros son producto, en su mayor parte, de obras ejecutadas desde principios del XVII, como sucede en el convento de San Francisco que desde bien pronto plantea la necesidad de sustituir el ruinoso recinto del siglo XIII —aunque con alguna modificación a lo largo del siglo XVI— y en el que quizás, por razones de carácter funcional, se dispone uno de los primeros modelos de ‘entrepatrios’ que ofrece la arquitectura compostelana. Este mismo esquema —que además presenta la capacidad de dar servicio a varios puntos— será el que de una manera totalmente diferente —en este caso siguiendo uno de los esquemas más ingeniosos que se puedan presentar— proyecte Domingo de Andrade en el nuevo claustro del convento de Santo Domingo de Bonaval. Para este maestro de obras no era ajeno el planteamiento, dado que apenas una década atrás había practicado un esquema similar en las escaleras que plantea para las nuevas dependencias del convento de Santa Clara, un espacio que hacia 1680 se encuentra en un estado deplorable. En este caso se presenta exclusivamente como escalera multifunción, que permite unir varias habitaciones situadas en dos de las pandas del único claustro que allí existe. En años próximos, el monasterio de San Martín Pinario también experimenta un cambio radical que afectó a todo el conjunto medieval implicando, con ello, una modificación en la dirección de su iglesia que condicionará la posición de los claustros en el extremo meridional. Dentro de estos dos recintos —claustro de las Oficinas y claustro Procesional— se levantarán dos escaleras monumentales que comunicarán los diferentes niveles. En ambos conjuntos se experimenta con sistemas constructivos practicados en edificios con diferente función, como es el caso de los colegios del Cardenal de Monforte en la provincia de Lugo; o el de San Clemente en la propia ciudad de Compostela. La diferencia que ahora se presenta radica en la audacia de elevar ese mismo procedimiento constructivo a un mayor número de niveles haciendo, por tanto, que su recorrido sea mayor y el peso a sostener más elevado. Además, las escaleras del monasterio de San Martín Pinario ofrecen una peculiaridad que los hace ejemplos casi

únicos en la tradición compostelana: la profusa decoración pétrea que embellece la caja de escalera y sus componentes básicos. Una decoración que todavía permanece en nuestros tiempos y que es otro de los testimonios que evidencian el momento grandioso por el que pasó la comunidad benedictina en aquellos tiempos y que le permitió llevar a cabo obras de este calibre en Compostela y otros puntos gallegos como Poio o Ribas de Sil, donde todavía hoy se mantienen unos interesantes conjuntos de escalera monumental. A lo largo del siglo XVII los principales talleres artísticos compostelanos también estuvieron presentes en las obras de remodelación del convento de San Paio de Antealtares, en el que desde finales del siglo XV habitaban las monjas benedictinas; en la creación de la nueva planta para el convento e iglesia de las dominicas de Belvís; o en la creación de la nueva casa en la que residirían las madres mercedarias. Es evidente que la norma general, en estos casos, obligaba a una austeridad absoluta en todo lo que rodeaba la clausura femenina. No sucedió lo mismo con la llegada de los mercedarios que ocuparon las viejas dependencias del convento de Conxo, de origen medieval, previamente ocupado por las propias benedictinas. Su consolidación a lo largo del siglo XVII llevó a la creación de un nuevo conjunto que no solo tuvo la virtud de readaptar algunos elementos anteriores —gracias a lo cual todavía hoy se conserva parte del claustro medieval— sino que lo integró en el nuevo conjunto barroco. La novedad de este proyecto radica en presentar un esquema complejo de escalera, el primero —a excepción de la Escalera Maximiliana— del que se tiene conocimiento. Una pequeña escalera que supone un avance en el desarrollo tipológico de la escalera compostelana y que se integra en un lugar ajeno al conocimiento de un gran número de personas, al igual que pasó con la mayor parte de estos conjuntos de escaleras, situación que hasta cierto punto resulta paradójica.

En conclusión, se puede ver cómo las obras de reforma conventuales favorecieron y aumentaron el rico repertorio de escaleras monumentales en Compostela. Y no solo eso, sino que en torno a estos círculos —y gracias a la actuación en ellos de los arquitectos más importantes de la ciudad— se experimenta con nuevos recursos no solo constructivos sino sensitivos: el sistema de iluminación y, en determinados casos, la decoración que los complementa.

El establecimiento de la Orden Franciscana en Compostela tiene como punto de partida la venida en peregrinación del santo de Asís a la ciudad. Sucede esto en 1214 y así se recoge en la cartela fundacional del convento que todavía hoy permanece sobre la puerta de acceso a las nuevas instalaciones que se dispusieron en el recinto conventual y que funcionan como parte del complejo hotelero que hoy compagina su actividad junto con la de la comunidad religiosa. Por tanto, es en esas primeras décadas del siglo XIII cuando se erige el primer conjunto que se desarrollaría bajo las pautas de la arquitectura gótica u ojival⁶³⁰ —como tradicionalmente se ha descrito⁶³¹— y del que todavía se conservan los arcos que en su día formaron parte de la sala capitular⁶³². Esta es una de las pocas —por no decir única— partes que sobrevivieron a la reforma que experimentó el conjunto a lo largo de los siglos XVII y XVIII en que se llevó a cabo un proceso de reconstrucción del convento e iglesia, modificando con ello el aspecto general del conjunto.

Lamentablemente —como en su día ya recogieron varios estudiosos del tema— carecemos de la documentación que informa sobre los procesos constructivos de los dos claustros que se construyeron para el nuevo conjunto⁶³³. El trabajo de Fraga Sampedro⁶³⁴ supuso un gran avance para reconstruir el conjunto medieval, hoy desaparecido. Para el estudio de la construcción de la nueva iglesia tiene especial importancia la obra del Padre Atanasio López⁶³⁵; la de Rodríguez Pazos, en la que también se tratan dependencias conventuales⁶³⁶; mientras que para el caso de la reforma moderna del templo, bajo el proyecto inicial de Simón Rodríguez, se debe destacar la obra de Folgar de la Calle⁶³⁷. Recientemente Pita Galán ha realizado un interesante trabajo sobre las actuaciones de los frailes legos de la Orden del *poverello* en la configuración del convento de época moderna⁶³⁸, basándose en las referencias documentales que aporta el *Libro Becerro*, conservado en el archivo conventual⁶³⁹. Sin embargo, resulta bastante complicado poder hacer un análisis completo del nuevo complejo y hay que decir que, en este sentido, la documentación gráfica es escasa y generalista en

⁶³⁰ Los orígenes de la construcción de este convento hunden sus raíces en la creencia popular que, al menos desde el siglo XVI —época de la que data la cartela fundacional del convento—, atribuía el levantamiento de la obra a la figura del pobre carbonero Cotolay. Sin embargo, los últimos estudios sobre la cuestión han puesto de manifiesto que Fernando Pérez Cotolaya, posible protector de San Francisco, procedía de una acaudalada familia, llegando a ser Regidor de la ciudad como así también se recoge en el citado texto fundacional. Su nombre ya aparece reflejado en ciertos documentos fechados en 1225. GARCÍA ORO (1988, 114) a través de FRAGA SAMPEDRO (1995, 239).

⁶³¹ OTERO PEDRAYO (1954, 430).

⁶³² Para su estudio *vid.* FRAGA SAMPEDRO (1995, 245-256).

⁶³³ GOY DIZ (1997, 176). No sucede así con su iglesia. Al respecto *vid.* LÓPEZ (1919, 100-102). RODRÍGUEZ PAZOS (1979).

⁶³⁴ FRAGA SAMPEDRO (1995).

⁶³⁵ LÓPEZ (1919, 54-58 y 100-102).

⁶³⁶ RODRÍGUEZ PAZOS (1979).

⁶³⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 119-143).

⁶³⁸ PITA GALÁN (2014, 103-120).

⁶³⁹ APFS. *Libro Becerro (1703-1867)*. Carp. 114.

sus planteamientos, teniendo que guiarse fundamentalmente por algunos de los planos de la ciudad que casi siempre lo delimitan como un conjunto de grandes dimensiones que dibuja un perfil más o menos cuadrangular. Habrá que esperar a los planos topográficos desarrollados en el siglo XVIII para tener una descripción más detallada del conjunto. Para aquel entonces ya se observará el resultado de las nuevas obras que afectaron a la iglesia, de la que todavía se conserva un interesante plano firmado por Fray Manuel Caeiro que ofrece un dibujo de la planta de la iglesia y de su alzado interior y fachada.

A propósito del arzobispo Maximiliano de Austria, López Ferreiro recoge que: “nuestro arzobispo fue gran protector de la Orden de San Francisco (...). Al convento de San Francisco de Santiago «ayudó como dice Gil González, con larga mano con que pudo edificar su claustro en la forma en que hoy se goza»”⁶⁴⁰. En cuanto a los posibles arquitectos que diseñaron este nuevo claustro, fue Bonet Correa uno de los primeros en señalar la posible actuación de Ginés Martínez de Aranda en el primero de los claustros⁶⁴¹, el Procesional o de la Portería. Pero estudios más recientes —como los presentados por Vila Jato y Goy Diz— defendieron la teoría que implicaba la participación de Jácome Fernández, el Viejo, en esta primera obra⁶⁴². En gran medida se valieron de uno de los pocos testimonios de época que se han podido localizar. Se trata del Memorial del Cardenal Hoyo donde se recoge el pésimo estado en el que se encontraba el viejo recinto medieval:

“Este monasterio, como había tantos años que se fundó, estaba hecho a traça antigua y todo él muy viejo, y el claustro lóbrego y muy triste y malencólico, y mucha parte de la dicha casa estaba para caer y dar consigo en tierra...”⁶⁴³.

En realidad, los primeros intentos por mejorar las instalaciones ya se habían producido a lo largo del siglo XVI, pero quizás fue necesario el apoyo económico del arzobispo San Clemente para plantear un proyecto firme de derribo y levantamiento de nuevo claustro⁶⁴⁴. La muerte del citado prelado favoreció el incremento de las pobres arcas franciscanas. Pero no fue hasta el apoyo prestado por el arzobispo Maximiliano de Austria cuando realmente se consideró en firme la realización del primero de los claustros. En relación a ello recoge el cardenal Hoyo:

“Y viéndola desta manera el Padre Fr. Joseph Vásquez, lector jubilado que era en Theologia y guardián deste monasterio el año de 611, con el favor y merced que le hacía Masimiliano de

⁶⁴⁰ LÓPEZ FERREIRO (1907, 23-24).

⁶⁴¹ BONET CORREA (1984, 125-126).

⁶⁴² Estas investigaciones apuntan a que en el momento en el que el Cardenal Hoyo realiza la descripción del mal estado del antiguo claustro, en 1611, Ginés Martínez de Aranda no estaba en Santiago. Además de esto, las similitudes que presenta con el claustro del colegio de San Clemente, en construcción por aquel entonces, han llevado a apuntar como posible tracista de la obra a Jácome Fernández, el Viejo. VILA JATO (1993a, 107). Y también GOY DIZ (1994b, 1006).

⁶⁴³ HOYO (1952, 73).

⁶⁴⁴ GOY DIZ (1994b, 1001).

Austria, mi señor, Arçobispo que entonces era deste Arçobispado, y confiado de sus limosnas y animado con el favor que le hacían su provisor que lo era el señor don Martín Carrillo y Aldrete y su visitador, que lo era el questo escribe y su juez eclesiástico, que lo era el señor don Diego de la Hoz y Aguiar con el parescer suyo hiço hacer (fol. 81 r) dos traças para haçer un claustro y otras obras en el dicho monasterio; y habiéndolas visto los dichos señores, que juntamente eran gobernadores del dicho Arçobispado, eligieron la traça mas costosa por parescerles era más conveniente y obra perpetua”⁶⁴⁵.

El resultado final de esta intervención la describe de la siguiente manera:

“el dicho Padre Guardián comenzó luego la obra y hiço un claustro alto y baxo de muy buena cantería, que sino es el mejor es uno de los mejores monasterios desta provincia y así mismo hiço la fuente que está en medio del claustro, que es suntuosísima, y las escaleras que suben del claustro hasta la sala y sacristía y la que desde allí sube al claustro alto. Hiço la enfermería y la hospedería y una celda muy grande para quando vinieran los provinciales”⁶⁴⁶.

Unánime es la atribución que se hace del claustro de las Columnas, realizado en una fase inmediatamente posterior al primero y donde se observan paralelismos con algunas de las obras del maestro de obras andaluz Bartolomé Fernández Lechuga⁶⁴⁷. A pesar de que no hay una prueba evidente que sostenga esta hipótesis, la presencia de determinados detalles de influencia andaluza; la amistad que el maestro de obras tuvo con el síndico don Juan Lago Seoane —para quien construyó una capilla funeraria en la iglesia— parecen ser indicios suficientes para pensar en su posible actuación sobre el segundo claustro.

La creación de esta nueva estructura doble claustral, por tanto, no ha sido un proyecto uniforme desde el primer momento. A diferencia del planteamiento que se siguió en edificios vecinos como el Hospital Real, en este caso la necesidad de dar cabida a un mayor número de profesos en la Orden potenció —del mismo modo que sucedería poco tiempo después en el monasterio de San Martín Pinario o en otros monasterios como el de San Juan de Poio o como ya había sucedido en el convento de San Francisco de Ourense— la creación de una segunda célula habitacional, donde disponer nuevas estancias. De esta manera, en torno a sus galerías se distribuían las celdas, hospedería, enfermería y otras estancias como la sala capitular, algunas de las cuales ya aparecen recogidas en el Memorial del Cardenal Hoyo.

⁶⁴⁵ HOYO (1952, 73-74). Y sobre la misma cuestión *vid.* GOY DIZ (1994b, 1002).

⁶⁴⁶ HOYO (1952, 74).

⁶⁴⁷ BONET CORREA (1984, 166). El estilo dominante remite a las propuestas del granadino, el empleo de las columnas en sustitución al pilar como soporte inicial comparte características similares al practicado en otras obras suyas como el claustro Procesional de San Martín Pinario o el claustro del Palacio de Carlos V en Madrid. GOY DIZ (1997, 178).

El claustro de las Procesiones fue el primero en construirse. Pero para entender su sentido inicial se debe saber que la iglesia gótica primitiva discurría en dirección este-oeste, como así demuestran los restos de cimentación que hoy se pueden percibir en el suelo de la recepción del hotel y de la llamada Sala Giotto. Esta disposición se vio alterada por la que ofrece en la actualidad, como consecuencia de la nueva intervención del siglo XVIII que dispuso la iglesia en eje norte-sur⁶⁴⁸. Durante la ampliación del conjunto en su segundo claustro es donde cobra sentido la creación de la escalera interclaustal. Esta misma idea fue sugerida por Bonet Correa que se hace eco de lo recogido por Pérez Costanti décadas atrás:

“En 1634 fue encargado de hacer en el convento de San Francisco de Santiago, una escalera de piedra entre los dos claustros, con arreglo a traza. ‘barandilla de balaustres de piedra y en cada esquina un pilarcillo con su remate y basa por lo baxo’”⁶⁴⁹.

Entendemos que esta es la escalera principal, y no la que se recoge como tal en el *Libro Becerro* del convento de San Francisco. Esta escalera —que se estaría construyendo en torno a 1719, momento en el que todavía continuaban las obras en el cuerpo en el que se dispone el refectorio y la librería, así como las dependencias del Noviciado— es la que se sitúa detrás de la sacristía de la actual iglesia y que se encargaría de unir las estancias anteriormente citadas, dispuestas en los niveles superiores, ubicándola en el ángulo nororiental del claustro de las Columnas. Así se indica en el citado documento:

“Concluido el trienio de el R. Guisado volvió a entrar Guardian el dho. R. Rey: hizo el ultimo alto de la escalaz principal que sube a la Librería, fundamentadole desde el cimientio; empezó la grande obra de el Refectorio y dejo en su trienio hechos los Arcos de el, y las Paredes a Nivel de los mismos arcos”⁶⁵⁰.

Aclarada esta cuestión, retomemos la que consideramos escalera principal del conjunto, la dispuesta entre ambos claustros. El encargado de hacerla fue Juan González de Araujo, hermano de Francisco y sobrino de Benito⁶⁵¹, y debió de trabajar en un tiempo simultáneo a la construcción del claustro de las Columnas que, según precisó Goy Diz, se ejecutaría entre 1630 y 1644⁶⁵².

⁶⁴⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 121).

⁶⁴⁹ PÉREZ COSTANTI (1930, 190). BONET CORREA (1984, 166). Son pocos los datos existentes sobre la construcción de los varios conjuntos de escaleras existentes en el convento de San Francisco. Un dato curioso lo aporta RODRÍGUEZ PAZOS (1979, 71). Según sus palabras, con motivo de la construcción de la nueva iglesia y derribo de la anterior, se trasladaron las lápidas que estaban en el antiguo templo y se dispusieron en algunas de las escaleras. Concretamente señala aquellas que unen la nueva sacristía con el claustro de Cristal, o de las Columnas.

⁶⁵⁰ APFS. *Libro Becerro* (1703-1867). Carp. 114, fol. 30-r.

⁶⁵¹ GOY DIZ (1997, 177).

⁶⁵² IDEM.

Esta es la única descripción que hasta el momento se ha conseguido tener de las condiciones que debían regir la construcción de esta escalera. Se haría a la manera de escalera interclaustral, dato que tiene especial interés porque revela que en aquel año los dos claustros debían de estar más o menos definidos. Pero la importancia de esta escalera es mayor porque se podría decir que se trata del primer ejemplo compostelano que responde al concepto multifunción, precisamente por su estratégica posición entre ambos patios. Este nuevo planteamiento —que será retomado en décadas posteriores en otros espacios claustrales próximos— no es ajeno a la tradición franciscana ya que en el convento ourensano de la Orden se ha empleado el mismo recurso para unir las estancias distribuidas a lo largo de sus dos claustros.

La escalera aparece contenida en una gran caja, de tal manera que el espacio inicial que precede el discurso de este caracol cuadrado, es la proyección de una de las alas del claustro de la Portería, desde el cual se accede. Esto marca una axialidad que permite conectar directamente con el claustro de las Procesiones —situado en un nivel inferior— haciendo del cubo de la escalera un elemento conector de ambos espacios en su planta baja. Esto mismo se repetirá en los niveles inmediatamente superiores, que el discurso de la escalera va atando poco a poco. Además, la ubicación de la enfermería en la parte posterior de la caja hace que esta escalera sea, si cabe, todavía más versátil ya que también se convierte en nexo de unión de este espacio con los otros dos. En este caso la escalera se convierte en el elemento fundamental de la distribución de las diferentes estancias del recinto y, por tanto, en uno de los más utilizados y públicos.

Pese a las grandes dimensiones que desarrolla, sorprende que el esquema elegido haya sido el de una escalera simple, eso sí, con una grandiosidad apenas vista en otras de las construidas hasta aquel momento en la ciudad. Los amplios peldaños que se despliegan en su recorrido ponen de manifiesto la realidad de una escalera concebida para ser un espacio transitado por varias personas a la vez, como corresponde a un convento de estas características, cabeza de la provincia franciscana de Santiago. No obstante, se trata de un planteamiento de caracol cuadrado poco habitual pues una vez que se alcanza el tercer tramo, en vez de girar nuevamente dibujando el recorrido inmediatamente anterior, este se desdobra de tal manera que el giro dextrógiro que guiaba los primeros tramos se convierte en levógiro al superar el primer rellano que comunica con el primer piso del claustro de la Portería. En realidad es como si se tratara de dos escaleras diferentes unidas en un mismo espacio. Posiblemente el motivo de este desarrollo se debe al desnivel existente entre ambos claustros, lo que acaba por condicionar que en algunos de los descansillos que separan las rampas se integren arcos de acceso a diferentes puntos del segundo claustro y del cuerpo posterior acondicionado como enfermería.

Sin embargo, el problema de la iluminación parece no estar del todo resuelto puesto que se limitan al cubrir el techo con una vidriera que apenas solventa la necesidad de dotar con una buena luz a la caja de escalera. No sabemos hasta qué punto esto ha sido siempre así, pues la ausencia de documentos descriptivos impide hacer afirmaciones. El aspecto actual ha podido ser el resultado de alguna de las intervenciones que ha sufrido el conjunto y, por ello, es difícil de precisar cómo pudo haber sido su estado inicial. Es probable que al principio la luz irradiara directamente de los claustros adyacentes, por medio de los vanos laterales que comunican todavía hoy esta caja de escalera con ambos patios.

Retomando el extracto que recoge Pérez Costanti, aporta un dato interesante que es la primera presencia de una barandilla pétrea, de la que todavía hoy se conserva un pequeño fragmento en la parte superior (4º tramo). Parece presentarse como el único recuerdo de un gran arrimo hoy perdido en su mayor parte ya que probablemente pudiera haber sido destruido a lo largo del siglo XIX, cuando el convento cayó en el abandono generado a consecuencia de la expulsión de los frailes de sus dependencias. De esta manera, los tramos iniciales se presentan actualmente con baranda de forja. Limitando cada una de las esquinas se integra el típico pilar que sirve de peana a un remate decorativo, que ofrece diferencias respecto a los de la parte superior. No se puede afirmar que en algún momento esta escalera estuviera decorada con acróteros, pináculos o bellotas, como sucedió en otros conjuntos, aunque por determinados testigos materiales parece que en algún momento pudo haber sido así. Lo cierto es que en la actualidad esta escalera se encuentra limpia de cualquier tipo de decoración.

Su proyección surge del arranque de los dos primeros tramos que se sostienen sobre un potente muro de sillares que, a su vez, recogen el peso del gran arco occino que sostiene la tercera rampa. Es en esta última donde se produjo el quiebro y ruptura del discurso, a causa de la integración del frontón que corona la portada de acceso del auditorio Carlos V, realizado hace escasas décadas y situado sobre el espacio que en su día ocupó la sala capitular.

La historia de la escalera interclaustral de San Francisco se encuentra muy condicionada por la ausencia o desconocimiento de documentación (su archivo todavía está pendiente de estudiar en profundidad). Los avatares que sufrió el convento tampoco ayudan demasiado a interpretar determinadas partes del convento. Sin embargo, el constante uso al que todavía hoy se encuentran sometidas, siendo distribuidor de habitaciones del hotel y de las dependencias religiosas, todavía ponen de manifiesto su buen funcionamiento y estado y la presentan como una escalera ‘viva’.

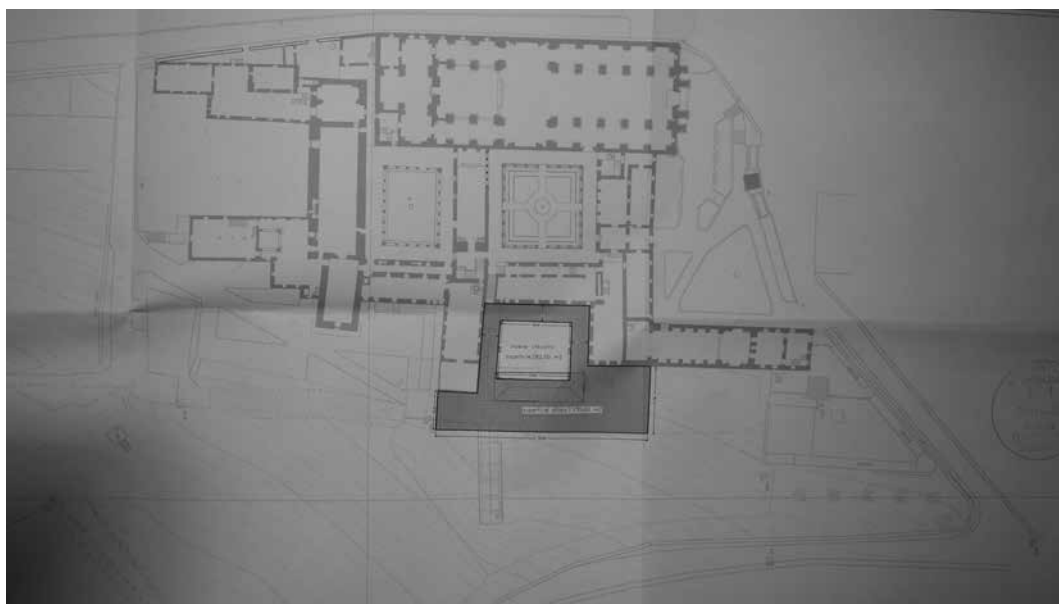


Fig. 292. Plano del conjunto conventual de San Francisco. ADXPC.

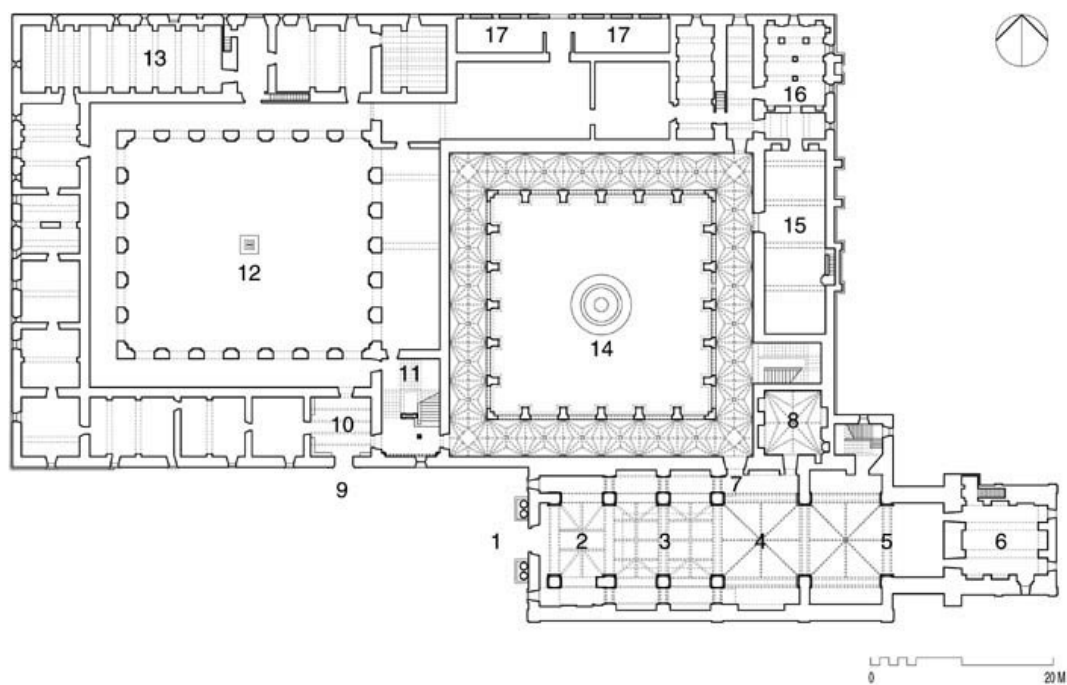


Fig. 293. Escalera interclaustral del monasterio de San Juan de Poio. Fuente: Franco y Tarrío (2002).

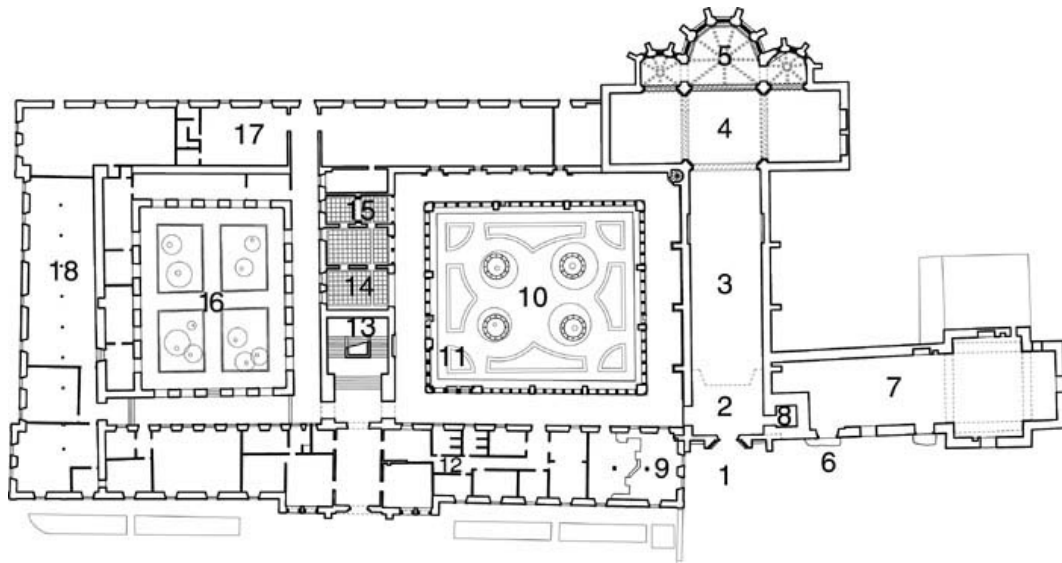


Fig. 294. Escalera interclaustal del convento de San Francisco de Ourense. Fuente: Franco y Tarrío (2002).



Fig. 295. Escalera interclaustal del convento de San Francisco de Santiago.

Fig. 296. Corredor que comunica ambos claustros.



Fig. 297. Cambio del discurso de la escalera.



Fig. 298. Restos de la primera barandilla.



Fig. 299. Actuación contemporánea que alteró parcialmente el estado de la caja de escalera.

Escaleras interiores del conjunto monástico de San Martín Pinario⁶⁵³

Las obras del monasterio de San Martín Pinario se prolongaron en el tiempo (Apéndice 8). El antiguo recinto medieval fue modificado prácticamente en su totalidad. El proceso de esta renovación comenzó con la construcción de una nueva iglesia en la que participaron numerosos arquitectos foráneos que importaron nuevos estilos y técnicas procedentes de su lugar de origen a finales del siglo XVI. Así pasó con el primero de los arquitectos, Mateo López⁶⁵⁴, que aporta las técnicas constructivas y compositivas propias de Portugal y se ha querido ver en su manera de proyectar un preludio del clasicismo aplicado a Compostela, que con posterioridad será afianzado por los andaluces Ginés Martínez de Aranda y Bartolomé Fernández Lechuga, los cuales contribuyeron a la ardua labor de sacar adelante un proyecto de semejantes dimensiones que alcanzó su fin el año 1645.

El cambio de disposición de la iglesia —antes situada en el suroeste del actual conjunto, y ahora en el este del mismo— motivó la reconstrucción del espacio claustral y las dependencias monásticas, cuyas obras toman su punto inicial en la ubicación del claustro Procesional que, gracias a la labor de Fernández Lechuga, se convertirá en una de las piezas clave del conjunto. El proyecto planteado por este baezano en 1636 se prolongará hasta su finalización en 1743⁶⁵⁵, debido a una serie de circunstancias particulares que ralentizaron el proceso de la obra hasta tal punto que en esta horquilla temporal se intercalaron muchas otras obras, entre las cuales es necesario destacar la traza y construcción del claustro de las Oficinas, o el remate de algunos espacios destacados de la iglesia, como es la sacristía y su escalera.

En consecuencia —y como en su día recalcó Vila Jato— el conjunto monástico de San Martín Pinario fue el resultado de una rica mezcla de estilos derivados de la actuación de diversos maestros⁶⁵⁶, en una etapa inicial procedentes de otras tierras; aunque después fueron los propios miembros de la comunidad benedictina, algunos de ellos frailes legos, los que se encargaron de proyectar o dirigir las obras. Al amparo de estas aportaciones —y de las desarrolladas por los maestros de obras de la catedral— se puede entender la riqueza del barroco compostelano que, aunque con retraso respecto al estilo internacional consiguió tener un sello propio.

⁶⁵³ Aprovecho para agradecer la colaboración del Rector del Seminario Mayor, don Carlos Álvarez Varela, quien me abrió las puertas para la toma de fotos de las dos escaleras que se hallan en los claustros sur y noroeste, esto es el Procesional y el de las Oficinas, respectivamente. Por supuesto, hago extensible el agradecimiento a su secretaria Eva, quien se encargó de tramitar el proceso y se prestó a ayudarme en todo momento.

⁶⁵⁴ Sobre su actividad constructiva *vid.* VIGO TRASANCOS (1994, 327-335).

⁶⁵⁵ VILA JATO (1994, 449).

⁶⁵⁶ IDEM.

El claustro Abacial —como había sucedido con el del convento de San Francisco— se inició bajo las trazas de Fernández Lechuga en 1636⁶⁵⁷. Su ejecución se prolongó y fue continuada por otros maestros —aunque siempre respetando los esquemas iniciales— y la escalera de acceso a las celdas se realizó con posterioridad. La razón deriva de los continuos litigios que cabildo y benedictinos mantuvieron por una cuestión de dominio del terreno, lo que durante algún tiempo impidió a los monjes regulares ampliar las dependencias conventuales en su extremo sur, donde hoy se encuentra la fachada de acceso al monasterio. Estos litigios finalizan en el año 1681 y solo desde ese momento —en el que Fray Gabriel de Casas era el maestro de obras— se puede continuar el claustro, con la adquisición de las casas anexas⁶⁵⁸. De este modo, se puede entender que antes de construir las escaleras que darían acceso a las celdas se hubieran hecho las del claustro contiguo, el de las Oficinas, este último realizado en un plazo de 6 años, de 1663 a 1669, bajo las trazas iniciales de Peña de Toro; y que se prolongaron con un segundo cuerpo, en el que tanto Vila Jato como Fernández Gasalla observan el modo de trabajar de Fray Tomás Alonso⁶⁵⁹; mientras que García Iglesias habla de la factura de Diego de Romay⁶⁶⁰. Las obras de este claustro finalizan en 1677 y en el año 1681, tal y como prueba la cartela que sostiene un león, las escaleras que comunicaban los niveles de este segundo claustro estarían finalizadas.

Las avenencias con el cabildo en aquel mismo año permitieron continuar con una serie de obras, cuya proyección y dirección asumiría Fray Gabriel de Casas, que desde el año siguiente, 1688, fue designado maestro de obras del monasterio. Este arquitecto será el artífice de dos escaleras interiores del conjunto, en donde todavía hoy se aprecia la maestría y conocimientos técnicos de su creador. La primera de ellas estaba pensada para comunicar la sacristía de la iglesia con las estancias superiores del templo en su flanco septentrional. Su solución técnica, que hace de ella una de las escaleras voladas más sutiles de la tradición compostelana, engarza perfectamente con otra de las obras emblemáticas de la ciudad: la realizada por Domingo de Andrade en fecha muy cercana, dato que podría ser un indicio de la cercanía existente entre ambos maestros de obras. Será en el proyecto de cierre del conjunto, realizado en los últimos años del siglo XVIII y presentado al Ayuntamiento, siendo su supervisor Pedro de Arén, el que determine la construcción de las escaleras de acceso a las dependencias abaciales, dispuestas en el claustro Procesional.

⁶⁵⁷ VIGO TRASANCOS (1993-1994, 280).

⁶⁵⁸ Recuérdese que los benedictinos ya habían comprado los terrenos que incluían el antiguo colegio de San Jerónimo en el año 1651.

⁶⁵⁹ VILA JATO (1994, 453). Vila Jato realiza la atribución en base a rasgos estilísticos y a la fecha en la que este se realiza, en la que el arquitecto principal sería Fray Tomás Alonso. FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 235); y FERNÁNDEZ GASALLA (2008b, 499).

⁶⁶⁰ GARCÍA IGLESIAS (1994, 581). El citado autor sostiene la autoría de este arquitecto en base a una cuestión de estilo y semejanzas con el remate que había realizado para el coro de la iglesia y con el del campanario de la iglesia.

A la vista de las escaleras exteriores que rodean el conjunto monástico, las cuales serán tratadas en el capítulo correspondiente a escalera urbana, se puede decir que San Martín Pinario se muestra como el marco arquitectónico en el que se insertan algunos de los mejores ejemplos de escalera monumental que ha aportado la historia de la construcción en la ciudad. Escaleras que se adaptan a diferentes espacios, que cobran diferentes formas, que se valeN de diferentes recursos técnicos, constructivos y que se aprovechan de tantos otros recursos que el espacio en el que se inserta la escalera nos puede ofrecer.

Debido a la riqueza artística y constructiva que presentan todas estas escaleras es necesario entenderlas dentro de un mismo conjunto y, por ello, a continuación, realizaremos el estudio de las tres escaleras que se encuentran en el espacio interior del monasterio, siguiendo el orden cronológico de su construcción, con el fin de evidenciar la evolución del desarrollo de este elemento arquitectónico. Comenzando por la escalera del claustro de las Oficinas (1681), continuaremos por la de la sacristía (1696) para concluir con la del claustro Procesional (1700).

“El claustro del Oeste está bastante más bajo que el anterior, a causa del gran declivio del terreno en el que el Monasterio asiente; de tal suerte que el piso principal de aquella parte del edificio cuadra al nivel del claustro que acabamos de ver [el de las Procesiones]”⁶⁶².

Con estas palabras comienza la presentación que Fernández y Freire hacen del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario. Las escaleras, situadas en el extremo Nororiental del patio, próximas al acceso que comunica a este con el contiguo claustro de las Procesiones —dispuesto este último en un nivel superior—, y anexa al refectorio de San Felipe Neri⁶⁶³ (Fig. 300) se encuentra la escalera que comunica los distintos planos —cuatro en total, contando con la planta más baja— del mencionado espacio. Es el segundo de los tres grandes patios del monasterio y aquel en el que se desarrolló la actividad regular de los monjes⁶⁶⁴. Aunque todavía no se puede precisar con claridad hasta qué punto la configuración de este segundo claustro estaba prevista en el proyecto inicial de Mateo López⁶⁶⁵, luego reformado por Bartolomé Fernández Lechuga⁶⁶⁶, quien abandona las obras en 1638⁶⁶⁷, tan solo dos años después de que comenzaran los primeros enfrentamientos con el cabildo⁶⁶⁸, que tenía como objetivo principal impedir la extensión de los dominios benedictinos hacia el territorio en el que se asentaba la basílica jacobea para, consiguientemente, seguir marcando su dominio en la ciudad, litigio que se prolongará hasta la década de los ochenta, impidiendo con ello la finalización de las obras del claustro Procesional⁶⁶⁹.

Este suceso, unido a los problemas estructurales que presentaba la fábrica de la iglesia, cuya inestabilidad no se lograba contrarrestar con la propia construcción del claustro principal, propicia la creación del segundo claustro, que ocupó espacio en el antiguo solar de la iglesia medieval⁶⁷⁰. Habrá que esperar a la década de los sesenta, momento en el que Peña de Toro es arquitecto principal del monasterio⁶⁷¹, para que se inicien las obras. Una construcción que se prolongará hasta

⁶⁶¹ Gran parte de este capítulo ha sido presentado en CORTÉS LÓPEZ (2014b, 39-59).

⁶⁶² FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 283).

⁶⁶³ De hecho, también se les denomina escaleras del Refectorio, por su proximidad inmediata.

⁶⁶⁴ Con la readaptación del antiguo monasterio como Seminario Conciliar, iniciativa promovida por el Cardenal García Cuesta en 1868, este claustro pasó a ser conocido como el claustro de la Rectoría, por concentrar las dependencias del Rector, las aulas, cátedras, bibliotecas y gabinetes... FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 281 y 283). Sobre el funcionamiento original del claustro de las oficinas véase GOY DIZ (2003, 351-370).

⁶⁶⁵ GOY DIZ (1993, 354); VILA JATO (1994, 450); VIGO TRASANCOS (1994, 327-335).

⁶⁶⁶ BONET CORREA (1984, 153) considera que el claustro de las Oficinas es obra primera e íntegra de Fernández Lechuga. Por su parte VILA JATO (1994, 451) solo vincula a este arquitecto con el claustro Procesional y señala que el claustro de las Oficinas empezó a construirse en época de Peña de Toro.

⁶⁶⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1122).

⁶⁶⁸ GOY DIZ (2003, 354).

⁶⁶⁹ Al respecto véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009, 561-578).

⁶⁷⁰ GOY DIZ (2003, 353).

⁶⁷¹ Peña de Toro, arquitecto de origen salmantino, llega a Santiago contratado por los monjes de San Martín, una vez que Fernández Lechuga abandona las obras. Por tanto, desde los inicios de la década de los cincuenta, trabajará en los

la siguiente década, en la que este arquitecto salmantino abandona su puesto de maestro de obras del monasterio, para ocupar el mismo cargo en la fábrica de la catedral⁶⁷². De este modo las obras del claustro de las Oficinas quedaban sin concluir y, a pesar de que hay distintas opiniones acerca de quién se hace cargo de la finalización de la obra, todo parece indicar que fue Fray Tomás Alonso⁶⁷³, fraile lego de la comunidad benedictina⁶⁷⁴, quien en el año 1677 ya era maestro de obras de la comunidad como así se señala en el Libro de Fábrica, a día 8 de Julio:

“Y para que lo cumplieran dijeron y daban y dieron todo su poder cumplido a los jueces y justicias de sus fueros y jurisdicciones donde se someten para que se lo hagan cumplir paga y guardar como sentencia pauada en cosa juzgada y renunciaron todas las leyes de su favor con la general que prohíbe general renuncia a los deberes que el hombre haga no balga en testimonio de lo qual otorgaron la presente escriptura ante mi presente secretario [...] que los fue con presentes el Padre fray thomas Alonso maestro de obras del convento de San Martín [...]”⁶⁷⁵.

Al igual que había sucedido con la construcción de las restantes partes del monasterio, desde que a finales del siglo XVI se decidiera derruir las viejas instalaciones medievales⁶⁷⁶, y en su lugar se proyectara un nuevo recinto monacal, reflejo de la nueva organización y poder de la Orden⁶⁷⁷; el proceso de obra, en el caso de la escalera del refectorio —o del claustro de las Oficinas— fue un proceso lento y tedioso en su planteamiento, si bien se cree que no excesivamente largo en su construcción. Aunque, como ya se ha dicho, existiese la posibilidad de que este claustro estuviera previsto en los planteamientos de Mateo López; y, como es lógico, en este espacio fueran proyectadas unas escaleras, lo cierto es que todo parece indicar que estas se materializaron coincidiendo con el momento en el que Fray Tomás Alonso era maestro de obras del monasterio, hecho que queda avalado a través del escudo que un león rampante sostiene en el inicio de la

problemas estructurales que se generaron en la iglesia, la cual dadas las dimensiones que había adquirido, corría el riesgo de derrumbarse. Al respecto, GOY DIZ (2003, 357). VICENTE LÓPEZ (2012, 61).

⁶⁷² Para el estudio de la actividad artística compostelana véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996).

⁶⁷³ BONET CORREA (1984, 447) señala que la obra debió realizarse hacia 1672, ateniéndose a un contrato realizado con los campaneros. Por su parte, VILA JATO (1994, 453) precisa que en la base de la torre figura la fecha de 1675, que podría considerarse como la fecha de su remate, al igual que sucede con el año que se marca en el escudo que sostiene el león al inicio de las escaleras del refectorio; y FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1138). Hay que destacar que frente a esta atribución GARCÍA IGLESIAS (1994, 581) propuso como artífice de la misma a Diego de Romy, quien en la década de los setenta contrató la obra del remate del coro de la iglesia y que presupone también como creador del campanario, ateniéndose a cuestiones de carácter estilístico.

⁶⁷⁴ Al respecto véase PITA GALÁN (2009, 537-559). En 1666 ingresa como novicio y, al año siguiente se le concede el hábito de lego, con oficio de carpintero. FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 234).

⁶⁷⁵ AHDS. Fondo San Martín. Libro de Fábrica. Carpeta nº 61. 1677-Julio-8, fol. 81. Fernández Gasalla (2004d, 234) indica que ya en 1674, cuando fue a tasar una serie de obras pertenecientes al convento de Santa Clara en Monforte de Lemos, ya ostentaba el cargo de maestro de obras.

⁶⁷⁶ Desde la incorporación del monasterio benedictino de Santiago a la Congregación de Valladolid (BARREIRO FERNÁNDEZ: 1966, 27-48) fueron constantes las actuaciones de consolidación que afectaron a la estructura medieval. GOY DIZ (2005b, 102 y 148).

⁶⁷⁷ GOY DIZ (2003, 353).

escalera y que marca la fecha de 1681⁶⁷⁸ (Fig. 301). Todos estos indicios manifiestan que la escalera pertenece al momento en el que él ocupa el mencionado cargo y, por tanto, que haya intervenido en esta obra, aunque sea discutible que esta pueda haber sido una creación suya. La definición de su autoría es —desde el punto de vista de la historiografía— un hecho relativamente reciente, sobre el que cabría reflexionar, en primer lugar, porque hasta el momento no se ha localizado un documento directo que permita atribuir la obra al fraile lego. En segundo lugar, que en los años en los que se ejecuta esta construcción él ostente el cargo de maestro de obras de la comunidad benedictina en Santiago, no determina que las trazas originales fueran producto de su invención. Finalmente, aunque existan determinados rasgos de carácter decorativo que recuerden otras obras suyas, cabría tener en cuenta que se trata de un estilo compartido, que mantiene cierta conexión con el repertorio desarrollado en otros destacados edificios realizados por ciertos colegas de profesión, a los que el fraile conoció y que, en definitiva, fueron los encargados de crear la ciudad barroca de la segunda mitad del siglo XVII.

De este modo, cuando Pérez Costanti se refiere a la figura de Fray Tomás Alonso⁶⁷⁹, no solo no aporta datos biográficos, sino que tampoco alude a su actividad como maestro de obras del monasterio de San Martín Pinario. Lo mismo que sucede con Bouza Brey⁶⁸⁰, quien tomando como referencia un documento manuscrito que se conserva en la Biblioteca Xeral: *Catálogo de los monges que rresciven nuestro santo abito en esta Cassa de San Martin el Rreal de Santiago*, omite la presencia de Fray Tomás y considera que, desde 1674, es Fray Gabriel de Casas el encargado de dirigir las obras del monasterio⁶⁸¹. Hay que esperar a Bonet Correa y su completo estudio sobre la arquitectura gallega en la época moderna, para que por primera vez se relacione la obra con Fray Tomás Alonso⁶⁸². Bonet apunta a que en el año 1681 el lego ya era reconocido como maestro de obras. Además dio el primer paso al atribuir la obra al arquitecto. Sin embargo, hasta el momento el origen de este fraile era desconocido, pues Pérez Costanti no hacía referencia a su origen, en tanto que Bouza Brey ni lo mencionó en su obra. Décadas después a la obra de Bonet, Fernández Gasalla al hacer un estudio sobre la obra de este autor, documenta su lugar de origen en algún punto de la península del Morrazo, hacia 1640-45⁶⁸³.

⁶⁷⁸ Se puede observar como esta cartela es una réplica de la original. Sucede lo mismo que con otros elementos de la escalera que fueron dañados probablemente con motivo de la adaptación de las desalojadas dependencias monásticas como cuartel, en la década de 1830. Las reconstrucciones miméticas de estas partes se hicieron en madera, permitiendo diferenciar lo original y lo rehabilitado.

⁶⁷⁹ PÉREZ COSTANTI (1934, 9).

⁶⁸⁰ BOUZA BREY (1945a, 666).

⁶⁸¹ Por su parte, Pita Galán (2009, 550) señala que en dicho catálogo de monjes, fray Tomás Alonso aparece referido como Fray Thomas Troncoso, el cual ingresó en el año 1666 para ejercer las actividades de ensamblador y carpintero. Quizás por este motivo Bouza Brey no lo menciona en su referido artículo.

⁶⁸² BONET CORREA (1984, 449).

⁶⁸³ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1123); FERNÁNDEZ GASALLA (2008b, 483).

Este mismo autor recoge que entre 1674 y 1677 se finalizan las obras del claustro de las Oficinas, con lo cual la teoría de que sea Fray Tomás quien esté al mando de estas últimas obras no es ilógica, ateniéndonos a que en 1676 es este mismo quien concluye el último de los arcos del lado occidental del claustro Procesional. Una vez acabadas las obras del claustro de las Oficinas, entre los años 1677 y 1785, se acometen las intervenciones que afectan a las escaleras y cocina. Así se recoge en el *Archivo Abreviado*: “Año de 1678. En su tiempo se iço la escalera grande nueva y otra mucha obra de gran consideración. En su tiempo se iço la cocina y se acabo el claustro”⁶⁸⁴.

Por tanto, si nos atenemos a que la obra se empezó en 1678 y se acabó —tal como indica la cartela que sostiene el león— en 1681, estaríamos ante una obra construida a lo largo cuatro años, en los cuales no se sabe qué posibles incidencias pudieron haber sucedido.

Por su parte, en el *Libro de Visitas* del monasterio existen dos disposiciones datadas, una de ellas en 1679, y otra un poco posterior en la que posiblemente se haga alusión, aunque de una forma muy colateral, al proceso de estas obras:

“Otrosi: encargamos al Padre Abad, que a la presente es, yal quele sucediexe, que en acabando la obra que se esta fabrincando, la que de nuevo se hiziexe comience por la puerta de Las Cambias”⁶⁸⁵.

Item mandamos al Padre Abad [...] que acabando la obra que se esta fabricando la que de nuevo se hiciere, sea la cocina y fenecida esta se comienze por la puerta de las Cambias para de una vez se cierre la casa”⁶⁸⁶.

En ambas visitas de Fray Benito de Salazar, General de la Congregación de San Benito de España e Inglaterra; y de Fray Anselmo Gómez, General de la Religión de San Benito, se hace mención a una obra que se está finalizando. Teniendo en cuenta la fecha, 1679-80, y que la próxima obra sea la de la cocina; y a tenor de la información que aporta el *Archivo Abreviado*, no sería extraño pensar que se esté refiriendo a la obra de la escalera.

Las escaleras del refectorio de San Martín Pinario se presentan como uno de los ejemplos más bellos y con mayor alarde técnico de la ciudad compostelana. El acceso se hace a través de una serie de puertas que separan el corredor del claustro, de la propia caja de escaleras. Se coronan con una tarja cuya factura bien puede recordar a otros modelos como los desarrollados en la sacristía de la catedral de Lugo (Fig. 302 y Fig. 303), que por aquellos tiempos estaba en fase de ejecución (1678-1682). Su proyección al exterior —a pesar de ser discreto— se convierte en el único reclamo visual del

⁶⁸⁴ AHDS. Archivo abreviado, fol. 13. *Cit.* por FERNÁNDEZ GASALLA (2008b, 503).

⁶⁸⁵ AHDS. Fondo San Martín. Libro de Visitas. Carpeta nº 52 (1679), fol. 163.

⁶⁸⁶ AHDS. Fondo San Martín. Libro de Visitas. Carpeta nº 52 (1679), fol. 169.

conjunto monástico, junto con el campanario y la cúpula de la iglesia. Se trata de un cubo en cuyos ángulos se disponen una serie de gárgolas⁶⁸⁷, que suponen el único aderezo exterior, junto con la linterna de cierre, que es el sistema por el cual se contribuye a iluminar la caja de escalera (Fig. 304). Dentro de esta, la sucesión de rampas escalonadas son las encargadas de unir verticalmente los cuatro niveles de los que consta el recinto claustral. El acceso habitual es desde la primera planta, puesto que esta está al mismo nivel que la planta baja del claustro Procesional y de la sala de San Felipe Neri⁶⁸⁸, lo cual facilita la comunicación entre ambos espacios.

No obstante, el verdadero interés de la pieza se encuentra en su interior. Una de las principales novedades es que se trata de una escalera que ata los cuatro pisos que se generan en este claustro de las Oficinas. La tipología claustral, desde el siglo XV, constituyó el marco vital para la inserción de la escalera monumental⁶⁸⁹, aunque esta solía unir dos niveles. En Galicia existían precedentes como los desarrollados en el colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, en Lugo⁶⁹⁰; o en monasterios como San Clodio⁶⁹¹, Montederramo⁶⁹² o Celanova en Ourense⁶⁹³ (Fig. 305). En Compostela este esquema tiene uno de sus predecesores en la escalera del colegio de San Jerónimo, obra que finalmente se guía por las trazas dadas por Peña de Toro⁶⁹⁴, el mismo que trabajó como maestro de obras del monasterio benedictino, y a quien el hermano lego conoció⁶⁹⁵. Sin embargo, la obra de Fray Tomás Alonso, marca un antes y un después en la tradición compostelana, por el desarrollo de un sistema constructivo de gran artificio técnico aplicado al amplio espacio destinado a la construcción de las escaleras. Sistema similar, aunque más reducido en altura fue el empleado por Mateo López en la escalera del claustro del Poleiro del monasterio benedictino de Celanova⁶⁹⁶. De alguna manera parece que los recintos conventuales de la Orden de San Benito sirvieron como

⁶⁸⁷ El estudio de las gárgolas de San Martín se puede seguir en COTELO FELÍPEZ (2012, 1070-1081).

⁶⁸⁸ Entre ambos claustros hay un desnivel notable, producto de la situación elevada del conjunto monacal.

⁶⁸⁹ Recuérdense los casos del hospital de la Santa Cruz de Toledo, o de San Juan de los Reyes en la misma ciudad.

⁶⁹⁰ BONET CORREA (1984, 179).

⁶⁹¹ BONET CORREA (1984, 201). Y también véase GOY DIZ (2005a).

⁶⁹² CHAMOSO LAMAS (2009, 249). Y al respecto también véase FERRO COUSELO (1971, 146). Por tanto las obras y aderezo de estas escaleras, dirigidas por Juan de la Sierra, debieron de transcurrir en paralelo a las del colegio del Cardenal de Monforte, de lo cual se deduce el constante trasiego que debió de haber entre los distintos talleres y artistas que trabajaban en la provincia de Ourense. Sin embargo, recientes estudios han demostrado que el proyecto de obras del claustro responde a un plan general impulsado desde la propia Congregación de Castilla, quien designó al arquitecto asturiano Juan de Cerecedo para proyectar las obras de este monasterio entre otros. Con lo cual Juan de la Sierra, como aparejador de las obras, sería el encargado de dirigirlas a la muerte de Cerecedo. GARCÍA CUETOS (1993, 227-229). *Cit.* por GOY DIZ (2010, 32).

⁶⁹³ Algunas de estas escaleras han sido trabajado desde un punto más técnico por PERNAS ALONSO (2013).

⁶⁹⁴ Con la intención de ampliar la obra, en el año 1650 la comunidad religiosa compra a la Universidad el viejo hospital de la Azabachería y el estudio de San Jerónimo que se encontraba en la misma calle. FOLGAR DE LA CALLE (2005, 169). Esa venta permitió a la Universidad concluir el proyecto del colegio de San Jerónimo en el extremo sur de la plaza del Hospital.

⁶⁹⁵ Peña de Toro retoma un proyecto iniciado por Fernández Lechuga en la década de 1630. Las escaleras que ejecuta guardan un parecido muy cercano a las realizadas por compañeros de profesión pocas décadas después. Así sucedió con su discípulo Diego de Romay, quien retomando el esquema de su maestro, lo dobla para crear las primeras escaleras complejas de las que se tiene constancia en Compostela, para el convento de los Mercedarios de Conxo.

⁶⁹⁶ GOY DIZ (2005b, 117).

“laboratorios” en los que la arquitectura gallega experimentó y consiguió las mejores muestras de construcción de escalera. La novedad del caso compostelano de San Martín Pinario radicó en levantar una escalera volada de grandes dimensiones y unir los cuatro niveles que articulaban el claustro de las Oficinas, adelantándose de esta manera a otros conjuntos de similares características como la escalera de la sacristía de su iglesia, donde se ha conseguido aligerar el efecto general de espacio-obra (Fig. 306).

Se trata de un cubo de grandes proporciones, limitado por cuatro gruesos muros. Alrededor de estos paramentos se proyecta la gran escalera pétrea que presenta la novedad de unir cuatro pisos. Por su tipología se trata de una escalera simple en cuanto a su desarrollo, ya que emplea un único tiro, desde el inicio hasta el final de la misma; tornante, en cuanto a que la disposición de sus tramos gira alrededor de un núcleo central vacío; y de caracol cuadrado ya que al dar vueltas en torno a un mismo núcleo, regresa al mismo punto de donde partió, aunque en distintos niveles. Sus tramos se enclavan directamente en el muro, liberando al núcleo central de cualquier tipo de presión, evitando la construcción de soportes centrales. El modelo, como ya señaló Fernández Gasalla, tiene sus orígenes en uno de los tipos de escalera que propone Palladio en su libro de arquitectura, siendo empleado desde los primeros momentos en España, especialmente en Castilla, que rápidamente supo cómo hacer de este modelo un ejemplo de monumentalidad⁶⁹⁷.

Sin embargo, estos primeros modelos castellanos resultaban ser estructuras ligeras, partiendo del hecho de que se trataba de unir los dos pisos de una estructura claustral abierta y delicada, con lo cual el tipo de escalera y su decoración debían de seguir unos patrones acordes a la esencia del claustro. No sucede así en San Martín Pinario, donde la estructura claustral resultaba excesivamente sólida, pesada y cerrada, entre otros factores, por la altura alcanzada y por la propia extensión del claustro, aunque menor en comparación con su vecino claustro Procesional. De ahí que la gran novedad radique en cómo se construyó una escalera de grandes dimensiones, sin necesidad de introducir soportes en el núcleo, de manera que todo el peso de esta enorme estructura de piedra se base en un sistema de autosujección en el que participan determinados componentes de la escalera. Podría suceder que Fray Tomás tomara como fuente de información la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y Uso de la Arquitectura* (Fig. 307). Según recoge Fernández Gasalla, la biblioteca del monasterio albergaba desde el año 1664 la *Segunda parte del arte y uso de la Arquitectura* y en el año 1667 debió de adquirir la primera parte, de especial relevancia en el contexto arquitectónico español⁶⁹⁸. En la obra de Fray Lorenzo, el capítulo dedicado al estudio de las escaleras, habla de distintas formas constructivas, diferenciando las que correspondían a las construidas en piedra y las

⁶⁹⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1142). Recuérdese como la librería de San Martín Pinario contó con la obra del veneciano.

⁶⁹⁸ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 646).

que eran más apropiadas para el uso de madera. En el caso de las primeras recomendaba que para que fueran sólidas debían de trabajarse bien determinados puntos de las mismas. De este modo era esencial que los muros tuvieran un grosor destacado, para poder soportar el peso de las cubiertas sobre las que se disponían las rampas. En la ilustración de la escalera que complementa a sus comentarios, Fray Lorenzo enseña como en las de cantería se da “entriega en el corte de la pared”⁶⁹⁹. Sin embargo parece que Fray Tomás no empleó el sistema de encastrar peldaños en la pared y en su lugar introdujo otro de los elementos recomendados: el arco occino, tan habitual en las escaleras monacales gallegas, que sostiene el tramo final y que se apoya en una serie de rampas voladas conformadas con peldaños que se disponen uno sobre otro, al igual que sucedió en Santo Domingo de Bonaval. La intercalación de todos estos recursos constructivos es lo que permite obtener una escalera de estas características, de gran empaque monumental.

Las proporciones que adquiere no solo se deben al amplio espacio que alberga la escalera; sino que se potencian con la integración de los elementos intrínsecos a esta estructura. De este modo unos amplios peldaños dan cabida hasta a cuatro personas. Los escalones se destacan por medio de unos resaltos y permiten posar con facilidad los pies, a la vez que al subir no hay que elevar excesivamente las piernas. En cuanto a descansillos y rellanos, estos adquieren unas dimensiones poco frecuentes hasta el momento, de manera que en los primeros se abren una serie de vanos que albergan profundos *parladoiros*, y en ocasiones actúan como elemento de tránsito a dependencias como el antiguo archivo (Fig. 308). Los rellanos dan paso a las amplias puertas por las cuales se accede a cada uno de los niveles. Por tanto es una escalera que responde a una segunda de premisas: es segura.

La situación en el lado norte del claustro hace que estas escaleras permanezcan en constante penumbra⁷⁰⁰. Por ese motivo, en los pisos más bajos hay más oscuridad y solo una vez que se está llegando a la parte superior se va percibiendo una mayor luminosidad. En la inferior, los vanos que proyectan luz son aquellos que se disponen al lado de los *parladoiros* (Fig. 309). Aunque la luz también se introduce en las escaleras por medio de las ventanas del claustro, que a su vez atraviesa la puerta de acceso a la escalera, lo cierto es que solo en la parte superior del cubo, allí donde la solidez de la escalera da paso a la de la pesada cúpula, se abren una serie de huecos que junto a la linterna que corona todo el conjunto, iluminan esta parte superior, a la vez que intentan proyectar luz por el ojo de la escalera. En este sentido cabe marcar una diferencia y novedad con el resto de escaleras compostelanas, pues se trata del único ejemplar que se remata con este tipo de cubierta, de gran valor artístico y simbólico. Un remate que en su resultado exterior se asemeja a obras próximas y que de alguna manera la vinculan al taller de la catedral, y en concreto a una obra iniciada por Peña

⁶⁹⁹ SAN NICOLÁS (1989, 165).

⁷⁰⁰ FRANCO y TARRÍO (2006).

de Toro, y continuada por Domingo de Andrade⁷⁰¹. Se trata de la linterna del cimborrio de la basílica, estructura ochavada que se articula a través de una serie de volutas que la aproximan al cimborrio que corona el crucero de la basílica jacobea (Fig. 310).

El modo de luz cenital era una de las propuestas que los grandes tratadistas europeos recomendaban para la iluminación de escaleras de núcleo al aire; y no deja de ser el sistema empleado en numerosas iglesias para la iluminación del crucero. Sin duda el poco éxito que tuvo este sistema de cubierta en Santiago debió de ser una consecuencia directa de lo costoso que debía de ser el levantar este tipo de estructuras, algo que con gran probabilidad no debió de ser un inconveniente para la comunidad benedictina. La tradición europea —especialmente en Francia, como consecuencia de sus condiciones climáticas— había impuesto este sistema para aquellas escaleras más monumentales, que presentaran la dificultad de no poder ser iluminadas desde el exterior por estar situadas en el interior de las estancias. Habitualmente este sistema lo aplicaron al contexto palaciego y ya François Blondel lo había manifestado como solución alternativa al sistema tradicional de ventanas, y como una forma de dar luz a la escalera, sin necesidad de abrir ventanas. La luz cenital además resultaba mucho más uniforme y menos agresiva, con lo que no producía confusiones a la hora de acceder a su interior. Sin embargo, esta aplicación de la luz —que tiene uno de sus primeros ejemplos en el Castillo de Chambord, en Francia—, solo se puede aplicar cuando la escalera no tiene núcleo, de forma y manera que la luz incida de manera directa de arriba a abajo. Se podría deducir que cuando se proyectan estas escaleras ha debido tener muy presente el tema de la iluminación, pues la aplicación del sistema de linterna no había tenido hasta entonces precedentes en Santiago; de la misma forma que tampoco tuvo trascendencia posterior, hasta finales del siglo XIX⁷⁰². Este tipo de iluminación cuenta con el precedente de algunas cúpulas de cierre de los cruceros de algunas iglesias gallegas. Es probable que bajo este espacio cupulado pueda subyacer una lectura que se complementa con el rico programa iconográfico desplegado a lo largo de la escalera.

Precisamente uno de los puntos más interesantes de este espacio es la rica decoración pétrea que rodea el conjunto ‘desde los pies a la cabeza’. Se alcanza así una tercera premisa: la belleza en la escalera. Se trata de un conjunto complejo en su interpretación y por ello plantea un enigma que a la vez se torna en gran atrayente para quien la visualiza. Junto a estos aspectos es la primera escalera

⁷⁰¹ García Iglesias, en relación a la solución de remate del cimborrio de la catedral, iniciado por Peña de Toro en 1664, dice: “*hai, por outra parte, constancia documental de que Andrade remodelou a linterna*”. GARCÍA IGLESIAS (1990b, 121-122), indicando además que esta reforma que afectaría a la parte superior se llevó a cabo hacia 1698. GARCÍA IGLESIAS (1993b, 380). Este diseño de linterna tuvo una especial repercusión. Francisco Fernández Sarela parece recogerlo en su cuaderno de taller. CORTÉS LÓPEZ (2014a, 205).

⁷⁰² Se podría decir que la linterna en el contexto compostelano, casi siempre estuvo vinculada al interior del templo, como elemento de iluminación del crucero; así como en determinadas capillas. De todas formas el sistema de iluminación cenital en muchos casos se empleó por medio de una vidriera en sustitución de la bóveda o artesonado de remate, como se verá en algún caso de escalera posterior.

compostelana que se ciñe íntegramente a los seis puntos imprescindibles a los que debía responder toda escalera monumental y que ya desde el siglo XVII recomendaban todos los grandes tratados de arquitectura⁷⁰³. Además, el tipo de decoración que rodea la barandilla, resulta poco frecuente en la iconografía gallega, si bien es cierto que es fácilmente atribuible al hacer de Fray Tomás⁷⁰⁴ o, al menos, al círculo artístico en el que se mueve. Un tercer aspecto consiste en lograr una interpretación para todo el programa desarrollado en la barandilla y que alcanza su culmen en la cúpula que encierra el conjunto, coronado con sargas de frutas, escudos, ángeles y mascarones, y qué sentido puede tener dentro del ámbito monacal en el que se desarrolla.

La cuestión radica en averiguar cómo se introdujeron estos motivos decorativos, hasta cierto punto dotados de un carácter exótico, en una plástica gallega acostumbrada a un repertorio vinculado a la tradición cristiana (ángeles, santos y símbolos celestiales); y a lo sumo floral o vegetal, como la herencia recibida de Peña de Toro y continuada por Domingo de Andrade y Diego de Romay (Figs. 311-313). A pesar de que todavía no hay una respuesta concreta, lo cierto es que esta misma pregunta ya la formuló Bonet Correa cuando planteó que estos “mascarones grotescos o figuras femeninas que recuerdan las llamadas *indiátides* peruanas⁷⁰⁵, que, como se sabe, son propias del barroco andino, en especial de la región del Collao, en el siglo XVIII”⁷⁰⁶.

Sin embargo, en el siglo XVIII —como también reconoció Bonet—⁷⁰⁷ Fray Tomás Alonso ya había muerto, y tal y como marca la cartela que sostiene el león rampante, las escaleras debían de estar finalizadas en el año 1681. Junto a esto, y a tenor de otras obras atribuidas a este mismo artista, como el remate de los balcones del Hospital Real (1678), se pueden apreciar las similitudes temáticas y plásticas vinculadas a la tradición plástica compostelana del momento, que se aprecian en la casa de la Parra, en la casa de las Pomas o incluso en determinados detalles con los que se cubre la torre del Reloj de la catedral. Además no cabe duda de que por esas fechas el maestro de obras de San Martín era él mismo, y que por tanto en aquellas fechas las obras debieron de correr a su cargo, aunque esto no implique necesariamente que él diera las directrices. De ahí que se piense

⁷⁰³ Especialmente desde que François Blondel sistematizara los aspectos que se debían de trabajar en la construcción de las buenas escaleras. Al respecto, véase BLONDEL (1683, V parte, libro III).

⁷⁰⁴ Este gusto por la recreación de figuras fantásticas, donde se mezclan las formas vegetales con las humanas se observa también en las ménsulas del Hospital Real, así como en las de la casa de la Parra. Al respecto *vid.* GARCÍA IGLESIAS (1993a, 425-429). No obstante, se aprecian diferencias en la representación de las figuras, pues en el caso del Hospital Real la representación de las figuras humanas resulta europeizante; mientras que en las escaleras las figuras responden a esquemas de representación indígenas. Son figuras más toscas y esquemáticas.

⁷⁰⁵ Las ‘*indiátides*’ son una serie de figuras que, mezclando realidad y fantasía y partiendo del modelo clásico de las cariátides, mezclan las tradiciones figurativas aborígenes, típicas de las civilizaciones indígenas de Sudamérica. Tras la conquista española y la llegada de las nuevas órdenes religiosas, en la construcción de las primeras iglesias que imponían el gusto manierista-barroco, se intercalaron estas figuras que también responden a unos criterios compositivos vinculados a sus formas tradicionales. Se trataría, por tanto de una fusión entre ambos tipos de figuración, la autóctona y la importada de Europa.

⁷⁰⁶ BONET CORREA (1984, 449).

⁷⁰⁷ IDEM.

que han debido de existir unos precedentes a estas figuras. Bonet, en la busca de pistas, llega a cuestionarse si de alguna manera Fray Tomás habrá conocido “el relieve prehispánico de Chavin de Huantar de los que se hacen derivar las indiátides barrocas del Perú y Bolivia”⁷⁰⁸.

No obstante, puede existir otra fuente de procedencia europea. Se trata de los modelos manieristas, a los que Bonet había hecho referencia, pero que Fernández Gasalla amplía y vincula al hacer de Arcimboldo, artista italiano cuyas obras se caracterizaron por la gran inventiva y fantasía con las que concibe sus figuras. En ellas recrea mascarones y figuras de mujeres y hombres que se fusionan con elementos vegetales y florales, evocando el mito del *homo silvester*. Rosende Valdés, a propósito de su estudio sobre el Hospital Real⁷⁰⁹, indica la relación entre la iconografía que se desarrolla en las ménsulas de la fachada principal, obra de Fray Tomás, y el tratado de Dietterlin, en el que se muestran dibujos fantásticos de seres humanos que se metamorfosean con seres vegetales (Figs. 314-316). No obstante, el estudio de los fondos de la biblioteca de San Martín, que realizó Fernández Gasalla, no menciona la obra del alemán, con lo que no se sabe hasta qué punto pudo conocerla el monje benedictino⁷¹⁰. No sucede así con alguna obra de Vredeman de Vries, en medio de las que se intercalan grabados que sugieren cierta proximidad con el caso aquí tratado (Fig. 317).

Teniendo en cuenta estas hipótesis, no sería extraño pensar, como indica Fernández Gasalla que, a pesar de los modelos que pudo importar el por entonces obispo de Oaxaca (Nueva España), Diego de Hevia, el cual había sido miembro de la comunidad benedictina en Compostela; lo más probable es que las figuras derivaran de obras manieristas europeas; modelos que a su vez fueron exportados por los conquistadores europeos, que impusieron sus costumbres a los nativos y que, para adoctrinarlos, emplearon sus *clichés* occidentales que a menudo llegaron al territorio americano por medio de las ilustraciones de libros y diccionarios como el de Bleau. Quizás la representación de estos seres sea una consecuencia de los bestiarios medievales en donde se representaban las criaturas más extrañas⁷¹¹. De este modo sería un repertorio de origen europeo, pero transformado por la técnica compositiva aborigen de la Nueva España. Es interesante como García Iglesias, en relación a la decoración de los púlpitos que Juan Bautista Celma realiza para la catedral, señala la influencia que sobre su obra pudo tener la tratadística manierista de Serlio. Los soportes en forma de atlantes con los que se decora la portada del *Tercer y Cuarto Libro*, podrían ser una posible influencia para la arquitectura compostelana de este tiempo⁷¹². Este repertorio decorativo, también se puede localizar

⁷⁰⁸ BONET CORREA (1984, 450).

⁷⁰⁹ ROSENDE VALDÉS (1999, 175).

⁷¹⁰ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 643).

⁷¹¹ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1143-1144).

⁷¹² GARCÍA IGLESIAS (1993b, 291). Coincido con esta teoría. Las figuras de mujeres aladas que se observan en los netos de los pilares que articulan la escalera, así como las canéforas o mujeres con cestos de frutas sobre la cabeza, son motivos que constantemente se ven reflejados en los márgenes de algunas obras destacadas desde el siglo XVI. Las encontramos en los diseños de portadas de los arquitectos manieristas.

en algunos puntos estratégicos del claustro de la catedral de Santiago, con trazas de Juan de Álava (1521-1524), continuada por Rodrigo Gil de Hontañón (1537-1568). Así se observa en el friso que rodea este espacio, donde se insertan figurillas aladas que evocan algunas otras de las presentes en los netos de la escalera del claustro de las Oficinas (Fig. 318). Por su parte Coteló Felípez señala la posible influencia de libros presentes en la comunidad benedictina. En concreto los márgenes de obras como la *Pasión de Cristo* de los Wierix o las orlas *Heroicos hechos y vidas de varones ylustres, así Griegos como Romanos* (París, 1576)⁷¹³.

En relación a la decoración superior de los pilares, el motivo decorativo de la alcachofa con la que se corona cada uno de estos elementos ha de ser considerado —como ya estudió Goy Diz en relación al claustro Procesional de San Juan de Poio—⁷¹⁴ como un elemento ornamental habitual en la arquitectura gallega desde el siglo XVI, que ha de relacionarse con la idea de la regeneración vital (Fig. 319). Este mismo elemento es con el que se remata el exterior de la linterna y también la encontramos coronando la fuente diseñada años después por Fernando de Casas y Novoa, para el mismo claustro de las Oficinas, aunque en la actualidad se encuentra en el claustro de las Procesiones.

En un plano superior, la cúpula se convierte en el marco de una decoración que tiene un mayor grado de relación con la propia plástica que en Compostela se desarrolló desde tiempos de Peña de Toro, antecesor de Fray Tomás en las obras del monasterio. De este modo los plementos de la cúpula son los soportes para una rica decoración frutal de recuerdo serliano⁷¹⁵, de la que el salmantino había dejado constancia en las ventanas de la fachada de la iglesia de San Martín, así como en su intervención en la Puerta Santa de la catedral (Fig. 320). Sin embargo, los verdaderos impulsores de este tipo de decoración son dos arquitectos coetáneos a la actividad de Tomás Alonso. En primer lugar, Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago, con quien el monje benedictino colaboró en obras como la casa de la Parra⁷¹⁶, demuestra como desarrolló el tipo de sartas de frutas en la decoración de las ventanas de la torre del Reloj (Fig. 321). Su hacer se considera más refinado que el de su coetáneo Diego de Romay, quien también trabajó en las obras del monasterio y se cree que él mismo pudo influir en el hacer de Fray Tomás, hasta el punto de que en ocasiones resulta complicado atribuir autorías, como sucedió con la obra del campanario de San Martín. El tratamiento plástico, efectista y hasta cierto punto tosco de Romay se evidencia en el hacer de Fray Tomás, lo que se adaptaba perfectamente a los modelos procedentes de América, como se evidencia en la representación de las ‘canéforas’ e ‘indiátides’. Para el repertorio floral,

⁷¹³ COTELO FELÍPEZ (2012, 1073).

⁷¹⁴ GOY DIZ (2005b, 125).

⁷¹⁵ Al respecto se puede ver SERLIO (1552, fol. XII-v).

⁷¹⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1148-1150).

parece que las fuentes son mucho más evidentes. Fernández Gasalla —en la misma línea que García Iglesias— dice que pueden estar tomadas de los libros III y IV del tratado de Serlio⁷¹⁷, que ya había sido adquirido por el monasterio en la edición española de Villalpando⁷¹⁸. Por tanto, los modelos manieristas europeos, son la base para este fabuloso y único conjunto compostelano. Pero existe una última cuestión que, según parece, nunca antes había sido apreciada. Si bien es cierto que en cuanto a técnica se refiere, los estilos de Romay y Alonso parecen estar próximos. Pero la lectura global del conjunto podría tener mucho que ver con la obra de Domingo de Andrade⁷¹⁹. Lo que realmente subyace bajo la representación de esa serie de ocho máscaras de las que penden una serie de frutos, podría ser una metáfora de los ocho vientos cardinales. De ser así estaríamos ante una rosa de los vientos. Este motivo fue valorado por la práctica artística del momento y empleado en varios conjuntos compostelanos y en otros próximos a su taller, como es el caso de la iglesia del monasterio de Santa María de Sobrado⁷²⁰ (Fig. 322). Habitualmente aparecen localizados en arquitecturas verticales, coronando la parte superior de las mismas. Existe constancia documental de que otro de los más importantes conjuntos de escaleras de Santiago, realizado por Domingo de Andrade en Santo Domingo de Bonaval, tuvo en su remate superior una rosa de los vientos, hoy perdida por diversos acontecimientos históricos que alteraron el conjunto⁷²¹. Probablemente exista un tercer ejemplo que corona el remate exterior del último cuerpo de la torre del Reloj, obra también realizada por Andrade⁷²². La orientación de cada uno de esos vientos, que proceden de los distintos puntos cardinales, probablemente guarde relación con cuestiones vinculadas a la producción y al abastecimiento de productos del campo. De ahí que el estado de los frutos varíe conforme a la incidencia de los rayos del sol y la posición de este respecto a la tierra, lo que finalmente viene a determinar la estación del año⁷²³. En relación a ello, el sistema de iluminación empleado podría funcionar como reloj para la comunidad monástica. De esta manera, las pechinas se convierten en el

⁷¹⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2008b, 493-495).

⁷¹⁸ FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 638).

⁷¹⁹ Esta hipótesis también ha sido sugerida por GARCÍA IGLESIAS (1993a, 426), GOY DIZ (1999a, 184) y FOLGAR DE LA CALLE (2005, 174), en relación a la posible actuación de Andrade en la intervención de la fachada del Hospital Real, tradicionalmente atribuida a Fray Tomás Alonso. Como ya se sabe, la falta de documentación que avale esta teoría obliga a recurrir a un método comparativo. Por ello, la similitud del repertorio iconográfico existente en ambos conjuntos es la pauta por la que se guía esta propuesta.

⁷²⁰ Recientemente se acaba de presentar un trabajo en el que la figura de Domingo de Andrade se relaciona directamente con la obra nueva de la capilla del Rosario, en la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes, y donde también se indica el vínculo existente entre el artista y la cúpula de la iglesia. FERNÁNDEZ GASALLA (2014, 118).

⁷²¹ Al respecto *vid.* nota a pie nº 892 del presente capítulo (p. 749).

⁷²² Hay testimonios gráficos que evidencian como este motivo decorativo fue habitual en la práctica compostelana. Buen ejemplo de ello es el dibujo recogido en el manuscrito *Algunos cortes de arquitectura* de Francisco Antonio Fernández Sarela (1740, fol. 10-r). Sobre su estudio *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2014a, 155).

⁷²³ Similares características presentan otras obras trazadas o atribuidas a Domingo de Andrade, como puede ser la cúpula que corona el crucero de la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes (también *cit.* en FOLGAR DE LA CALLE (2005, 177) o ya en tiempos más lejanos, la cúpula de la capilla del Pilar de la catedral, cuya traza es de Andrade, aunque la ejecución se debe a la etapa en la que Fernando de Casas dirige la obra. En este último caso nos encontramos con una decoración más menuda, típica de la obra del maestro Casas, que se verá repetida en algunos elementos de la fachada del Obradoiro. En todos estos ejemplos encontramos una misma manera de entender la cúpula, a modo de bóveda ochavada, cuyo intradós aparece gallonado. Cada uno de sus plementos recibe una peculiar y simbólica decoración.

referente clave de los cuatro puntos cardinales. El sol sale por el Este, de tal manera que el primer plemento iluminado sería el Oeste y tras este, como si de un reloj analógico se tratara se va marcando el noroeste, el norte, el noreste y, cuando el sol se posiciona en el punto oeste se ilumina el este⁷²⁴.

Un último aspecto lo constituyen los cuatro enormes escudos que decoran las pechinas (Figs. 323-326). Como toda gran obra monumental la presencia de la piedra armera otorga al conjunto el carácter regio y señorial de la obra y la promoción de la misma. Todos estos escudos se sostienen por una pareja de ángeles a modo de ‘tenantes’, que sustituyen a la figura de los ‘leones rampantes’. En el lado oriental se presenta un árbol, un pino a juzgar por los frutos que penden de él, enmarcado por dos conchas de *vieira*. El ‘timbre’ lo constituye un ‘capelo’ que alberga una ‘cruz potenziada’ (símbolo de la cruz de Jerusalén) del que penden unos cordones con seis borlas por cada lado, con lo cual se habla de un escudo abacial. La referencia es clara. Se trata del escudo de la casa de San Martín Pinario, la abadía de los benedictinos en la ciudad de Compostela, como recalcan las conchas. En el segundo de los escudos (punto sur) inserta la imagen de un ‘león rampante’ que sostiene un báculo. Dicho elemento marca la división en dos ‘cuarteles’, y en el segundo de ellos una torre. En este caso el timbre lo constituye una corona que nos habla del carácter real al que pertenece la Congregación de San Benito. En el extremo occidental, el ‘timbre’ del tercer escudo vuelve a repetirse, en este caso para hablarnos del cabildo compostelano, tal y como muestra el ara de Santiago Apóstol coronado por la estrella de *Campus Stellae*. Por último, la referencia al Reino de Castilla y León, con sus cuatro ‘cuarteles’ en los que se representan dos castillos y dos ‘leones rampantes’; que se remata con la corona real y del que pende el ‘vellón’, símbolo de la Orden del Toisón de Oro. La pregunta que cabría hacerse ahora es si este sistema sigue un orden lógico o si se trata de una posición aleatoria. Hasta cierto punto parece que no es casual que la pechina que recoge el poder de la corona de Castilla y León se sitúe en el extremo norte, porque este es el reino septentrional de España. La Congregación de Valladolid se encuentra al sur del monasterio compostelano, y la tumba del Apóstol en el punto occidental de la Península y de Europa⁷²⁵. Estos escudos se rodean de elementos vegetales, mascarones y tipos de frutas como peras, uvas, e incluso se detecta la presencia de frutas exóticas como granadas o carambolos⁷²⁶. Alrededor del friso

⁷²⁴ Sabemos que la Astronomía fue una ciencia por la que algunos arquitectos como Andrade sintieron especial atracción. Quizá en base a estos estudios de las esferas terrestres y espaciales se pueda comprender el auge que tuvieron este tipo de cúpulas, y el desarrollo de motivos vinculados a las cosechas de frutos, ciclos estacionales o puntos cardinales.

⁷²⁵ Esta propuesta de lectura se la debemos agradecer a Mario Cotelo Felípez.

⁷²⁶ La granada es un fruto cuyo origen se encuentra en el continente asiático. Por su parte, el carambolo tiene su origen en el continente americano, concretamente en los países de Colombia y México. Sin salirse del marco sudamericano, otra posible lectura llevaría a ver los frutos del cacao y del café, en relación a la conquista del territorio y la explotación de estos frutos por los nuevos colonizadores del continente europeo. No obstante esta interpretación cabe tomarla con cierta cautela.

inmediatamente superior se intercalan cruces de las órdenes militares que contaban con el apoyo de los benedictinos.

La duda que se plantea ahora, es por qué se lleva este tipo de figuración al espacio de la escalera de un monasterio. Se puede decir que todo el conjunto, desde la barandilla con los pilares que delimitan los tramos y la coronación de la cúpula, incluidas las trompas sobre las que esta se sostiene, es el marco que recibe la decoración. Si bien en las barandillas y cúpula las frutas y hojas carnosas son las protagonistas —recordando a la decoración de sartos de frutas que se pueden ver en la casa de las Pomas, obra atribuida a Diego de Romay—; en los netos de los pilares es donde se representan las exóticas figuras femeninas, las ‘indiátides’ y ‘canéforas’, rodeadas de vegetación; los mascarones de los que penden sartos de frutas jugosas, que se coronan en la parte superior del soporte con la alternancia de dos tipos de alcachofas, que sustituyen al tradicional pináculo rematado en bola; y que además hace juego con los balaustres, que también rompen la tradicional disposición en forma de pera y sin relieve por una decoración a base de hojas. Todos estos efectos plásticos se consiguen por una indudable maestría en el corte y tratamiento de la piedra del granito, una labor en la que los canteros gallegos fueron grandes artífices. Aunque a primera vista el resultado puede parecer tosco, sin duda la consecución de determinados aspectos expresivos y plásticos denota el buen trabajo de los maestros canteros gallegos.

Lo novedoso de estas escaleras no radica simplemente en una cuestión de estilo. Más allá de todo esto está la cuestión iconológica, por qué se introduce este programa iconográfico que, sin duda, debe de tener un significado todavía por desvelar; y por qué se hace en el contexto de una escalera de tan grandes dimensiones. Realmente no es sencillo hacer una lectura en el marco ascensional de una escalera. Su recorrido en diagonal dificulta una lectura a menudo ensombrecida por la falta de luz que la caracteriza. Esto se complica todavía más en la parte superior, donde, si en la parte de las trompas aún se puede deducir la presencia de unos grandes escudos, no es así con la parte de la linterna. Más allá de todo esto no deja de asombrar que en el ámbito religioso de un monasterio aparezcan representadas figuras femeninas con los pechos al aire. Sin embargo, lejos de todo esto subyazca una cuestión de carácter mitológico y estas mujeres haya que verlas como parte de ese conjunto que se corona con la rosa de los vientos y que no deja de ser la emulación de la madre tierra que abastece a los hombres con toda una serie de frutos que evolucionan con los cambios estacionales. La serpiente que aparece intercalada en el medio de los frutos, popularmente se considera símbolo de la fertilidad, de la vida y por tanto de la cosecha⁷²⁷.

⁷²⁷ Tradición vinculada a la diosa egipcia Rannut.

Todo ello demuestra la importancia de la comunidad benedictina de San Martín Pinario que, por estos momentos, gozaba de las suficientes riquezas que les podían garantizar la construcción —entre otras cosas— de una escalera como esta. Un conjunto que fue duramente criticado por la historiografía del XIX, especialmente en lo que a su ornamentación se refiere. El principal problema radicó en no hacer una aproximación a la lectura de lo que allí se representaba. De esta manera nos encontramos con comentarios como este: “Por una magnífica escalera, hecha al aire, como la principal, bájase al patio del Oeste. Cierra la escalera una cúpula muy elevada y esbelta, aunque su ornamentación acusa el mal gusto que en la época en que se construía inficionaba las bellas artes”⁷²⁸. Estas son las palabras con las que Fernández y Freire concluyen la descripción de la escalera del claustro de las Oficinas.

⁷²⁸ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 285).



Fig. 300. Refectorio de San Felipe Neri. Muro colindante con la caja de escalera.



Fig. 301. León rampante con fecha de ejecución.



Fig. 302. Entrada con tarjas decorativas.

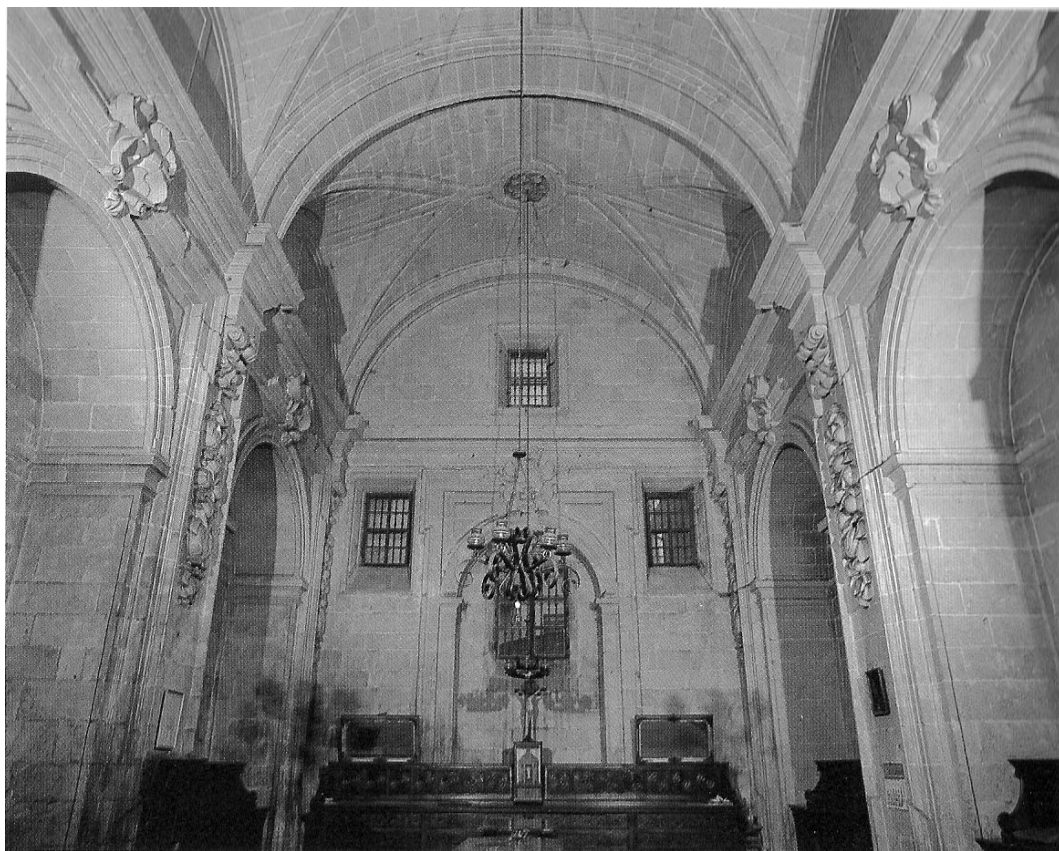


Fig. 303. Tarjas de la sacristía de la catedral de Lugo. Fuente: García Iglesias (1993a).



Fig. 304. Caja de la escalera vista desde el exterior.



Fig. 305. Escalera del claustro procesional del monasterio de Celanova Fuente: Goy Diz (2005b).



Fig. 306. Desarrollo de la escalera del claustro de las Oficinas.

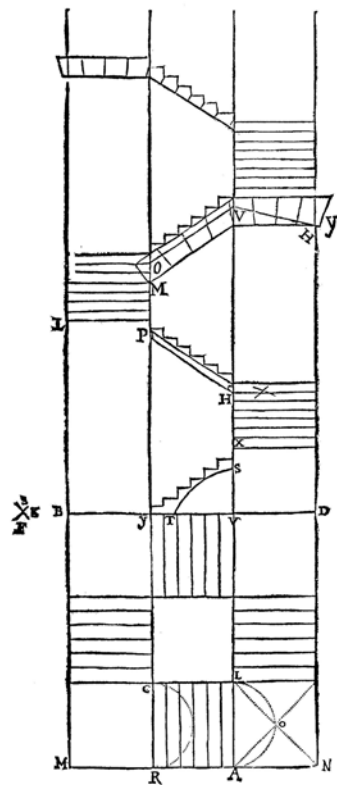


Fig. 307. Modos de construir escaleras.
Fuente: San Nicolás (1639).



Fig. 308. Puerta de acceso al antiguo archivo.



Fig. 309. Parladoiros.

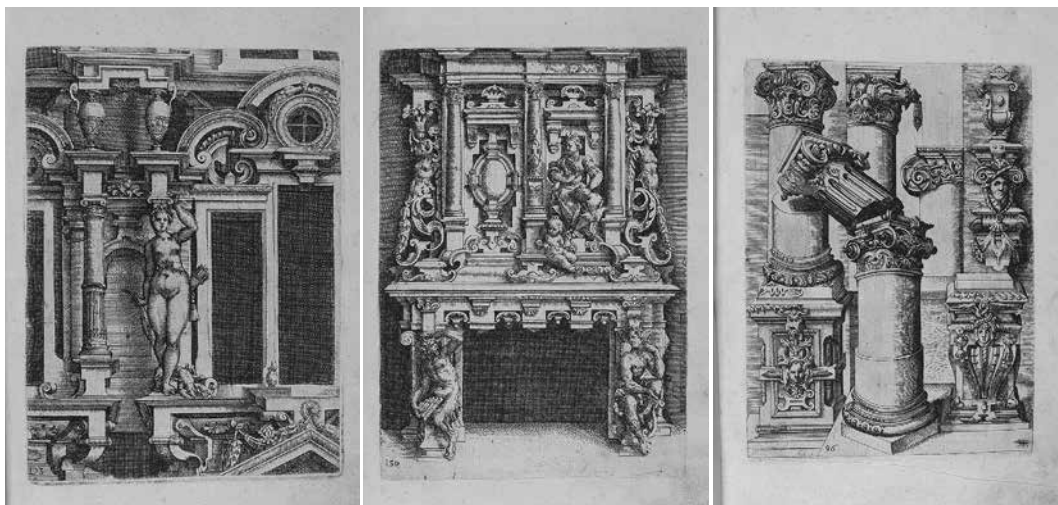


Fig. 310. Sistema de iluminación. Bóveda ochavada con linterna. Fotografía de Tino Viz. Margen.



Figs. 311-313. Decoración de los netos de los pilares.





Figs. 314-316. Modelos de soporte antropomórfico. Fuente: Dietterlin (1598).

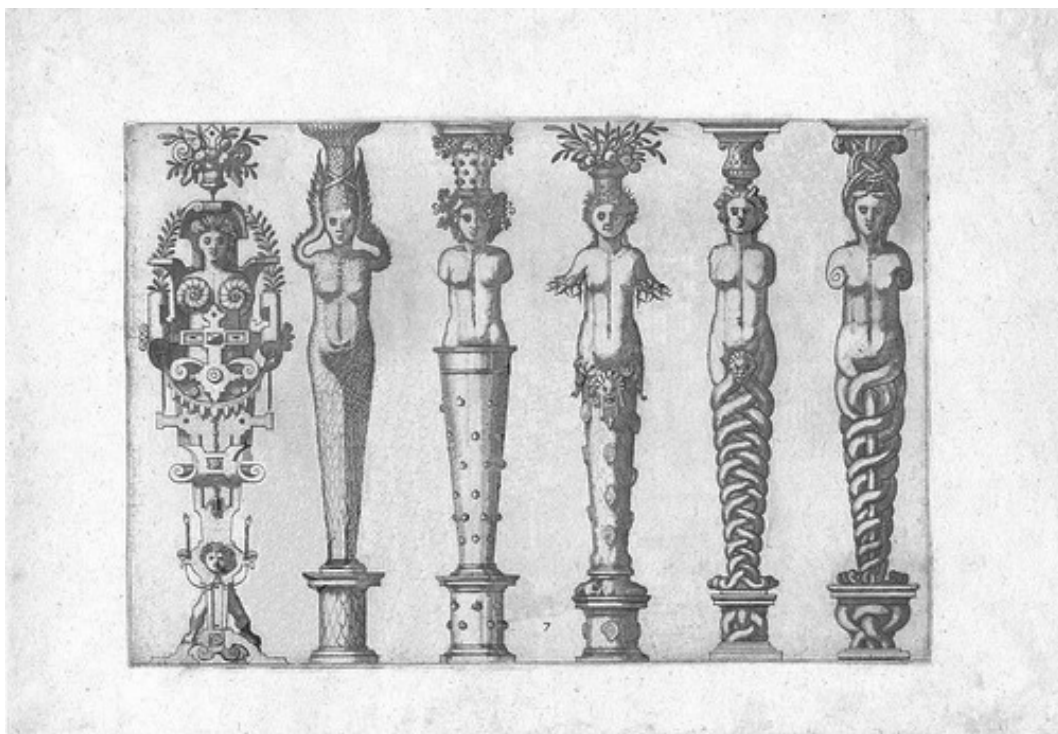


Fig. 317. Modelo de soportes. Fuente: Vredeman de Vries (1565).



Fig. 318. Detalle decorativo del friso del claustro de la catedral, donde se aprecian las figurillas aladas.



Fig. 319. Remate exterior de la caja.



Fig. 320. Detalle de la ornamentación de la cúpula.



Fig. 321. Detalle de la torre del Reloj.



Fig. 322. Cúpula de la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes.



Fig. 323. Pechina con escudo del Reino de Castilla.



Fig. 324. Pechina con escudo de la Congregación de San Benito.



Fig. 325. Pechina con escudo del cabildo.



Fig. 326. Pechina con escudo del monasterio San Martín Pinario.

“Pasaron a la Sacristia, y no bien entró en ella el Peregrino, celebrando su donura, le dixo al Amigo: con mas propiedad se pudiera llamar Gavinete, que Sacristía, bien, que con tales Espejos puede enamorarse de sí propia”⁷²⁹.

La construcción de la nueva sacristía de San Martín Pinario, se entiende —como no podía ser de otra manera— al amparo de la iglesia del mismo conjunto monacal. El continuo proceso de obras al que estuvo sometido el conjunto de San Martín Pinario desde finales del siglo XVI, en el que dieron comienzo las obras de la nueva iglesia, no se concluyó hasta bien entrada la segunda mitad de siglo XVIII, con la ejecución de la gran escalera de acceso al templo. Las complicaciones no solo tuvieron que ver con una serie de cuestiones técnicas relacionadas con las grandes dimensiones con las que el portugués Mateo López⁷³⁰, autor del proyecto, lo concibió. Lo que sucedió —una vez resueltos estos problemas el año de 1645, y tras la compra del antiguo edificio del colegio de San Jerónimo que se situaba próximo a la calle de la Azabachería (1651)— fue que en ese proceso de ampliación del conjunto benedictino, sus vecinos miembros de la catedral apreciaron un potencial riesgo para la imagen del templo apostólico y la representación y dominios que este tenía en la ciudad. La cuestión fundamental radicaba en la construcción de unas torres para la nueva fachada de la iglesia, que amenazaban con ser más altas que las de la catedral⁷³¹. Por si esto no fuera suficiente amenaza para el cabildo, también se planteó la ampliación del conjunto monástico por su extremo sur, lo que implicaba adentrarse en los límites de dominio de la basílica apostólica. Por ello se iniciaron una serie de actuaciones legales que enfrentaron a ambas partes y que, en consecuencia, obligaron a paralizar unas obras. Por esta razón y, hasta el acuerdo firmado por ambas partes, en 1681, las labores de renovación del monasterio se centraron en el claustro de las Oficinas.

El proceso de edificación de este templo ha sido motivo de estudios que se han sucedido desde el siglo XX y que todavía hoy sigue siendo objeto de interés. Fundamentalmente se centran en la atribución de la obra a diferentes arquitectos, para justificar algunas diferencias estilísticas que, a su vez, evidencian que se ha tratado de un proyecto cuya ejecución se ha dilatado en el tiempo de tal manera que, tras la muerte del maestro López en 1505, lo han sucedido Ginés Martínez de Aranda, que en aquellos tiempos se encontraba recién llegado de Andalucía, y a este el baezano Fernández

⁷²⁹ MENDOZA DE LOS RÍOS (1731, 84).

⁷³⁰ Este maestro de obras originario de Viana do Castelo llega a Compostela a través de la Orden Benedictina, quien ya había colaborado con él en las actuaciones de algunas de sus casas, en la provincia de Pontevedra. Es el caso de los monasterios de Poio o Tenorio (1580). Además de estas también participó en las obras de Santa María la Grande (1570), Palacio Lourizán, el puente del Burgo o San Juan de Dorrón.

⁷³¹ Recordemos que las de Casas y Novoa se hacen con posterioridad, así que debemos de entenderlas, más o menos, como aquellas que se representan en el dibujo del informe de Vega y Verdugo.

Lechuga para, finalmente, ser concluida por Peña de Toro quien, entre otras obras relacionadas con el monasterio, se encargará de reforzar la cúpula y rematar la fachada (1652)⁷³².

Todos estos trabajos, que simplemente analizan las fases de actuación sobre el recinto sagrado, convienen en que las dificultades técnicas que conllevaba la materialización de un proyecto de tal envergadura se hicieron notar rápidamente. Una casuística similar se había producido décadas atrás en proceso constructivo de la iglesia de Santa Catalina en Talavera de la Reina (Toledo), en la que también se construyó una de las escalera de sacristía técnicamente más interesantes del panorama español. En el caso compostelano de San Martín Pinario no fue fácil dar una solución al primer proyecto presentado inicialmente por Mateo López. De esta manera, indica Vigo Trasancos: “la planta de la iglesia de San Martín, sin embargo, no es idéntica hoy día a como la planeó López en un principio”⁷³³.

Junto a esto, el más grave de los problemas que se planteaban era la cubrición del, sin precedentes, crucero que se había originado como consecuencia de la aplicación de un esquema medievalizante al que se le habían dado unas dimensiones acordes a la dignidad de la abadía⁷³⁴. Las complicaciones derivadas del mal asimilado modelo renaciente provocaron la continua búsqueda de la solución adecuada, aun cuando Mateo López ya no estaba a cargo de la obra. Sin embargo, tal como señala Vigo, esto no implicó que aquel arquitecto no hubiera resuelto el problema de cubrir este espacio. Resultaría bastante ilógico pensar que en el proyecto de obra no se diera una solución más o menos adecuada⁷³⁵. Lo cierto es que los años fueron pasando y las obras de la iglesia se prolongaban. El vacío documental existente en la primera década del siglo XVI, y los continuos debates sobre cómo cubrir la cabecera y la cúpula de la iglesia son importantes condicionantes que ralentizarán el discurso de las obras hasta su finalización en 1645 bajo los criterios que Fernández Lechuga, a cargo de la obra desde 1626 hasta 1637, había dispuesto⁷³⁶.

Si bien es cierto que el plan general de la iglesia se finalizó en el citado año, desde aquel momento la iglesia se fue enriqueciendo con la construcción de nuevas células que complementaban la función litúrgica del templo, que había sido consagrado al año siguiente de su remate⁷³⁷. Es precisamente en esta segunda mitad del siglo XVII cuando se construyó la nueva sacristía de planta central (Fig. 327). El trabajo realizado por Murguía llevó a pensar en un primer momento que el proyecto se debía al hacer de Fray Plácido Caamiña, fraile lego de la comunidad benedictina desde el año 1770.

⁷³² PÉREZ COSTANTI (1930, 423). VILA JATO (1994, 451). GOY DIZ (1999b, 225).

⁷³³ VIGO TRASANCOS (1993b, 342).

⁷³⁴ IDEM.

⁷³⁵ VIGO TRASANCOS (1993b, 345).

⁷³⁶ VIGO TRASANCOS (1993b, 353).

⁷³⁷ VIGO TRASANCOS (1993b, 354).

Murguía recogía que a él se habían encargado la mayor parte de las obras que se habían realizado en el monasterio a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, entre las cuales estaba la escalera de acceso a la iglesia y también la de la sacristía: “(...) y asimismo la que va desde la sacristía al coro alto, y es de cantería, al vuelo y con varanda de hierro”⁷³⁸. Sin embargo, ya se ha dicho en varias ocasiones que la labor de Caamiña en San Martín se circunscribió a la de los trabajos con la madera, de tal manera que cuando toma el hábito de lego lo hace con el cargo de maestro carpintero, como así se sabe a través de las trazas para retablos firmadas por él. Las palabras de Murguía vuelven a ser recogidas por Couselo Bouzas, no aportando nada novedoso al respecto, al menos sobre esta cuestión⁷³⁹. Desde el año 1686 se sabe que Fray Gabriel de Casas era el responsable de las obras, tomando el testigo a Fray Tomás Alonso⁷⁴⁰. Es en ese contexto donde se debe enmarcar la obra.

Con la designación, por segunda vez, de Isidoro de Arriaga como abad de San Martín Pinario⁷⁴¹, comienza otra fase constructiva que está relacionada nuevamente con el templo. En este caso se trataba de aprovechar un espacio situado en el extremo noroccidental de la iglesia, próximo al crucero y la *statio*. Su función sería la de sacristía, *theca* y una escalera⁷⁴². Fray Gabriel de Casas, poco tiempo antes había participado en la creación de los balcones del coro alto de la iglesia (1685)⁷⁴³. También se debe a él la configuración de uno de los espacios más armónicos del barroco clasicista local: la sacristía del templo. Sorprende la evolución que experimenta la obra de Fray Gabriel desde aquel trabajo inicial, presentado para la parte superior de la iglesia, y la destreza y claridad espacial con la que se desenvuelve en esta sacristía. Su configuración, aunque próxima en el tiempo, antecede a la que poco después planificará Domingo de Andrade para la catedral. Dos sacristías de planta central, pero con un repertorio decorativo diametralmente opuesto.

La de la iglesia de San Martín Pinario, que perfila una planta de cruz griega, se plantea en conjunto con una serie de estancias anexas, entre las que se dispone una elevada caja de escalera. En esta se inserta uno de los modelos más interesantes —desde el punto de vista técnico— que ha legado la historia de la construcción compostelana (Fig. 328). Se construye con el fin de comunicar con la parte superior de la iglesia, en su flanco norte; pero también con la intención de unir la iglesia con una posible ampliación del conjunto monástico, a través de la ejecución de un cuarto nuevo, que finalmente no se llevó a cabo⁷⁴⁴. Respecto a la centralización de la sacristía, la escalera se emplaza en

⁷³⁸ MURGUÍA (1884, 201).

⁷³⁹ COUSELO BOUZAS (1933, 212).

⁷⁴⁰ Al respecto *vid.* GARCÍA IGLESIAS (1992, 541-546) y FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 233-267). Para el estudio del funcionamiento interno de la maestría de obras en San Martín Pinario *vid.* BOUZA BREY (1945a, 663-672) y PITA GALÁN (2009, 537-559).

⁷⁴¹ ZARAGOZA PASCUAL (1994, 227).

⁷⁴² CALVO e IGLESIAS (1999, 510).

⁷⁴³ GARCÍA IGLESIAS (1993a, 433). Probablemente podríamos decir que es la primera obra que tradicionalmente se ha reconocido como suya.

⁷⁴⁴ GARCÍA IGLESIAS (1993a, 435).

el ángulo que se genera entre los hastiales sur y este, posicionándola entre una de las naves menores de la iglesia —aquella en la que unas décadas más tarde Fernando de Casas construirá la capilla del Socorro (1739)— y un pequeño patio interior que será el cañón a través del que se filtre la luz al interior.

Sin embargo, no hay que perder de vista que existe una diferencia fundamental respecto a los otros dos grandes conjuntos de escalera interiores del monasterio. Su disposición en un espacio que sale del marco claustral habitual y su separación —hasta cierto punto marginal respecto al resto— hace que se prescinda de cualquier elemento que la haga destacar. Esta cuestión ha sido apreciada por Vila Jato, quien reconoce que la escalera es: “mucho más sencilla, sin duda porque su importancia representativa era mucho menor”⁷⁴⁵.

No cabe duda de que el papel que esta escalera desarrolla en el conjunto monacal es mucho menor que cualquiera de las otras dos claustrales, las cuales debían de ser un reclamo para el visitante —en este caso todos los miembros que vinieran de otras casas de la Orden así como invitados puntuales, ya que el acceso al monasterio estaría restringido—. Pero esta realidad no es motivo suficiente para entender que se trate de una escalera de segundo orden, o carente de algún valor significativo. En efecto son unas escaleras “exentas de decoración”⁷⁴⁶ (Fig. 329), pero ello no les resta una magnificencia, elegancia y delicadeza que no se podrían entender al margen de una economía boyante como era la que tenía la Orden Benedictina en aquellos tiempos pues, aunque austeras en su plástica, resultan de una gran calidad técnica.

Lo que sucede es que no existe una salida al exterior, sino que en su desarrollo se va dando acceso a una serie de estancias —que habitualmente parten de los descansillos y precisan de tres o cuatro peldaños insertos en el muro— en diferentes puntos; para, finalmente —por medio de unos corredores superiores— llegar al coro superior y tribunas. Este hecho la convierte, hasta cierto punto, en una pieza multifunción, rasgo que nuevamente comparte con algunas de las escaleras, detrás de cuya creación se encuentra la figura de Andrade, teniendo en cuenta preferentemente la interior del convento de Santa Clara, ejecutada hacia 1687; o la de Santo Domingo de Bonaval. Respecto a esta última también comparte la característica de insertarse dentro de un espacio de carácter turriforme. De todas maneras, tampoco se debe de olvidar la posible participación de aquel maestro de obras de la catedral en la obra de la escalera del claustro de las Oficinas pues, a fin de cuentas, también se trata de una escalera inserta en un proyectado cubo vertical que comunica con diferentes partes de dos patios, el de las Oficinas y el posterior.

⁷⁴⁵ VILA JATO (1994, 454).

⁷⁴⁶ VILA JATO (1994, 455).

El punto intermedio que divide los dos espacios, sacristía y caja de escalera, evidencia la riqueza en conocimientos técnicos que posee quien la proyecta. Aprendizajes que solo se pueden entender al amparo de la formación en la tradición del corte de la piedra, o por medio de la consulta en los libros de estereotomía. De esta manera la puerta se presenta con un impecable remate en capialzado recto, que solo se ve superada una vez se accede al espacio interior, donde se despliega este interesante ejercicio de escalera. El acceso inmediato permite entrar en un espacio muy ancho y poco profundo. No cabe duda que en los exámenes que se hacían para conseguir el título de maestro de obras, una de las pruebas fundamentales debía de consistir en realizar la proyección de una escalera. Pues bien, de ser así, el lego benedictino habría superado la prueba con un trabajo de estas características. Por esta razón, el mayor interés de esta pieza no se debe focalizar en el discurso formal que adopta esta escalera. Desde el marco de la puerta apenas hay dos pasos hasta el peldaño de arranque que constituye el primer tramo y que rápidamente, por medio de unos peldaños en cartabón, salva el primer descanso para dar paso a la segunda rampa —que es la más larga— dado que en las consiguientes vueltas el espacio se reduce hasta formar un cuadrado. En este sentido no deja de ser interesante su planteamiento como un caracol diferente a los ya conocidos (en tanto que se encuentra condicionado por el punto de arranque y la posición en la que se encuentra respecto a las habitaciones a las que tiene que dar salida) puesto que desarrolla cuatro tramos en su primera serie, mientras que en las siguientes series se adapta al tradicional esquema de caracol cuadrado formado por tres rampas.

Lo que resulta realmente plausible y, hasta cierto punto ingenioso, es la dimensión estética que adquiere a través de una serie de recursos compositivos que revelan el dominio constructivo por el que se ha podido ejecutar una escalera volada o suspendida en el aire. En primer lugar llama la atención el gran capialzado carpanel que acoge la escalera desde sus inicios y la sostiene a lo largo de su recorrido (Fig. 330). El uso de este recurso también se aprecia en las puertas que dan acceso a la *theca*, así como en aquellas que rodean el claustro Procesional, lo que podría ponerlo en relación con la arquitectura de Fernández Lechuga y, a partir de ahí, con la escuela de corte de la piedra vinculada a los Vandelvira o a los Martínez de Aranda⁷⁴⁷.

Por otro lado si la escalera volada cuenta con un precedente inmediato en la del claustro de las Oficinas, poco más que esta característica comparte con ella. Frente a lo pesado de aquella, la ligereza con la que Fray Gabriel presenta esta nueva pieza, lo que viene a demostrar una serie de nuevas maneras de entender la escalera. Esto se consigue a través de dos recursos: el soporte de un peldaño sobre otro y la incrustación de parte del mismo sobre el muro de la caja (Fig. 331). Una

⁷⁴⁷ Otros arquitectos del siglo XVIII también recogerán en sus cuadernos este tipo de soluciones. Es el caso de Juan de Portor y de Francisco A. Fernández Sarela.

escalera que no cuenta con precedentes en la tradición compostelana, a excepción de la recién concluida —si es que no en vías de remate— del convento de Santo Domingo de Bonaval, afín a la aquí presentada, obra de Domingo de Andrade, compañero del fraile lego. La proximidad existente entre ambas obras y el gusto que ambos arquitectos han demostrado hacia la literatura de la construcción, compartiendo en varias ocasiones la lectura de los teóricos italianos y españoles, pueden ser motivos suficientes para justificar esta cercanía entre ambos arquitectos. El paralelismo existente de sus trabajos ya ha sido subrayado en la obra de Fernández y Freire, que hacen una descripción de similares características en ambas obras. Al respecto de la que ahora ocupa decían: “No debe salirse de aquel recinto, sin ver la hermosa escalera al aire, que lleva al coro alto: es la más elegante y también quizá la más atrevida del suntuosísimo Monasterio”⁷⁴⁸.

La magnificencia del sencillo conjunto deriva del buen hacer constructivo y de la minuciosa técnica que hace de ella una de las piezas de esta índole más delicadas de Santiago. Sin embargo, existe un último factor a analizar que es la influencia que aquellos libros de arquitectura pudieron ejercer en el modo de construir esta escalera. En este sentido, el libro de Fray Lorenzo de San Nicolás —del que la librería del monasterio poseía un ejemplar— es una fuente fundamental para la comprensión de alguno de sus elementos. Como venía siendo habitual los primeros tramos de la escalera se sostienen sobre una base más sólida que los superiores. Pero ahora, en vez de cerrar el espacio con un muro de piedra sobre el que recaería el peso se recurre simplemente a un arco occino sobre el que se disponen el resto de los peldaños. Lo que se consigue con este sistema es que desde los primeros tramos se configure un espacio liberado y sencillo, sin ningún tipo de carga material que produzca confusión o distracciones. Fray Lorenzo recomendaba el uso de los arcos occinos para el inicio de la rampa y también establecía otro tipo de construcción para las escaleras en piedra, que consistía en liberar la carga de esta por medio de la incrustación de los peldaños en el grueso del muro. Los resultados eran positivos dado que la propia superposición de los escalones generaba la rampa continua y, dado que se embutían en el muro, no había ningún tipo de peligro (Fig. 332). Esta solución había sido empleada en Santo Domingo de Bonaval, aunque en este último caso los peldaños resultan más peligrosos en cuanto a las dificultades que presentaba el peldaño de las escaleras circulares.

Pese a la altura y, hasta cierto punto, los pocos recursos de los que se vale Fray Gabriel para levantarla, esta escalera resulta mucho más segura que la de Andrade. Comenzando porque, tal y como había recomendado la tratadística internacional desde el siglo XVII, los peldaños son regulares, tienen la misma medida y se disponen en línea recta, con lo que se cumple la premisa del ‘paso natural del hombre’. Nuestras investigaciones han demostrado que el tratado de arquitectura

⁷⁴⁸ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 296). Contrastar con el comentario que estos mismos realizan sobre la escalera del convento de Santo Domingo. Nota a pie nº 858 del presente capítulo (p. 740).

de François Blondel estuvo presente en la librería de San Martín Pinario⁷⁴⁹. Lo que no podemos precisar es en qué momento fue comprado por la Orden, ni las circunstancias en las que se produjo dicha compra. Sabemos que se recoge en el último inventario de libros de la citada biblioteca. A pesar de que se trata de una obra publicada en 1683, su uso no fue habitual en otras librerías de la ciudad. Lo cierto es que a la hora de manejar libros de arquitectura, la tradición compostelana se decantó por los grandes clásicos, así como los tratadistas italianos del XVI y XVII. Fray Gabriel de Casas tuvo en sus manos la obra de Vignola, *Le due Regole...* que pudo haber influido en esta obra, ya que en ella también se presentan modelos de escaleras voladas.

La disposición de amplios peldaños en tramos rectos permitía el cruce de dos personas. Pese a las advertencias que San Nicolás establecía en relación al uso peligroso que suponía el peldaño cartabón⁷⁵⁰, la escalera de la sacristía se presenta en su primera rampa de acceso bajo este esquema. En este sentido, podría estar basándose en uno de los modelos serlianos que ilustran el arranque de una escalera dispuesta sobre una base cuadrada⁷⁵¹. Sin embargo, la amplitud de cada una de estas piezas no supone un riesgo para su acceso. Dentro de los parámetros habituales que garantizaban la seguridad de la escalera también se intercalan una serie de descansillos —en los que se insertan las puertas y *parladoiros* con sus correspondientes ventanas— que aseguraban la frenada en caso de caída. Se cumple, por tanto, la premisa que regula la seguridad en el acceso a través de escaleras. La altura de la caja de escalera provocó el gran vuelo de las rampas, destacando no solo las dos iniciales sino la cuarta que se sostiene sobre un imponente arco abocinado, convirtiéndose en uno de los escasos reclamos decorativos.

Escalera hecha íntegramente en piedra y que no precisa de más elementos que unas cuantas ventanas situadas en los descansillos que lindan con un patio lateral, de donde procede la luz que se filtra por las abocinadas ventanas, aprovechando el espacio que en ellas se proyecta para disponer los *parladoiros*, igual que había sucedido en la escalera del refectorio. La posición de los focos lumínicos en el margen de los descansillos facilita la proyección directa del foco de luz hacia el discurso de las rampas. No obstante, se trata de un tipo de luz poco viva y reducida pues, al estar orientada hacia el norte y acotada por un muro, no incide de una manera tan directa como sí sucede en la escalera de la Cámara, que poco tiempo después fue ejecutada bajo proyecto del propio Fray Gabriel.

No deja de sorprender la delicadeza y audacia técnica con la que se labran los peldaños, en los que se delata un perfil en cuña del que sobresale el resalto de la huella. Un detalle que demuestra que, aunque se prescinde de la decoración habitual en otras escaleras del monasterio, no se renuncia a

⁷⁴⁹ Al respecto *vid.* capítulo 3.2. (p. 295). Sírvannos estas líneas para corregir lo presentado en estudios anteriores, en los que no reconocíamos la presencia de este libro de arquitectura en las bibliotecas compostelanas.

⁷⁵⁰ SAN NICOLÁS (1639, cap. LXIV, fol. 117-v).

⁷⁵¹ SERLIO (1545, fol. 56-v).

embellecerla mediante determinados toques vinculados casi al proceso técnico-constructivo de las mismas. Se trata de unos pequeños pero hermosos detalles en forma de volutillas que, además, parecen servir de base a los restantes peldaños. La renuncia a introducir cualquier tipo de motivo — prescindible en el desarrollo de la escalera— se evidencia desde el inicio hasta el final. Se recurre a una bóveda de crucería en la que simplemente se decora la clave con un motivo floral, anunciando lo que poco tiempo después iba a ser ejecutado en la cubrición de la escalera del claustro procesional.

Las características de este tipo de escaleras obligan a renunciar a la balaustrada pétrea que sí se empleó en las otras escaleras del monasterio. Resulta evidente que el efecto rotundo que generan los balaustres podría romper la delicadeza del conjunto, además de no ser adecuado al desarrollo de una escalera que resultaba tan ligera y, si cabe, etérea. Por eso mismo se recurre a una barandilla de hierro con finos barrotes y donde los potentes pilares se sustituyen por unas varas lisas y rematadas en punta que se diferencian del resto⁷⁵². La única concesión es el pilar de arranque, sobre el que se dispone un fuste estriado sostenido por una bestia y rematado por un león con escudo en el que como viene siendo habitual, figura la fecha de su creación⁷⁵³.

Sin duda alguna, esta escalera marca un antes y un después en la forma de construir este tipo de elementos. Las dimensiones de la misma y la altura que tiene que salvar solo tenían un precedente: la escalera del claustro de las Oficinas. El lego Casas construirá tan solo unos años después otra escalera que, aunque formalmente presentan cierta semejanza, en cuanto a técnica constructiva se distancia de tal forma que este cambio constructivo solo se puede entender en base a la versatilidad de este arquitecto.

La historia de Compostela ha legado poca información sobre esta escalera. A diferencia de otros conjuntos apenas existen testimonios personales que aporten las impresiones de quienes transitaban por ellas. Ha podido ser su peculiar situación, en un lugar poco visible y restringido a su acceso —al menos hasta su desacralización y conversión en espacio museístico— la que ha condicionado y hecho de ella —al igual que sucede con tantas otras— una pieza desconocida para muchos de los compostelanos que todavía hoy son ajenos a algunas de las pequeñas maravillas arquitectónicas que se esconden en el interior de los edificios más representativos de la ciudad.

Ni siquiera la conversión del templo en recinto museístico ha sido aliciente suficiente para conocerla y transitarla. Excepcionales eventos, como aquellas exposiciones celebradas al amparo de los Años

⁷⁵² Este tipo de barandilla fue muy habitual y cuando Andrade construye las de Santo Domingo de Bonaval asume este esquema, por su carácter ligero y adecuado al tipo de escalera.

⁷⁵³ En este sentido se podría establecer un *leit motiv* común a la parte monacal y al templo, pues resulta curioso como el león aparece al inicio de todas las escaleras.

Santos en las que las instalaciones de las ‘tullas’ se pusieron su servicio, permitieron entrar en contacto con parte de este gran conjunto que es el monasterio de San Martín Pinario.



Fig. 327. Acceso a la escalera desde la sacristía.



Fig. 328. Escalera de la sacristía de la iglesia de San Martín Pinario.



Fig. 329. Pequeñas notas decorativas.



Fig. 330. Capialzado carpanel.



Fig. 331. Sistema de sustentación.

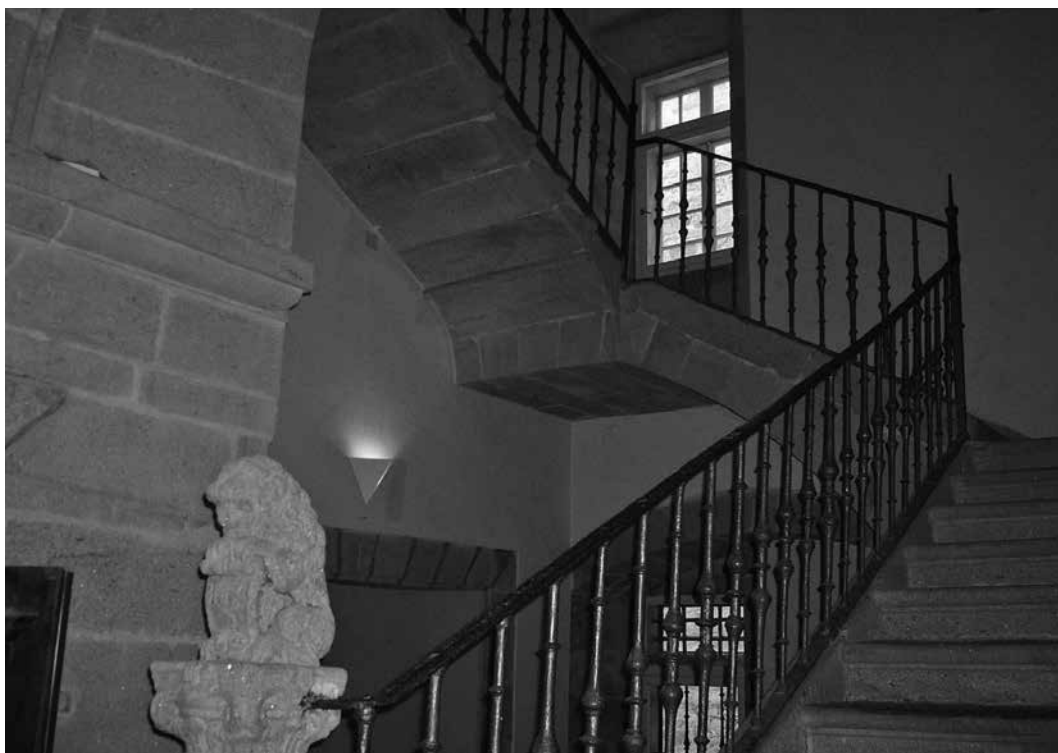


Fig. 332. Arcos occinos iniciales.

El monasterio de San Martín Pinario cuenta con un segundo claustro, el Procesional o Abacial; aquel sobre el que inicialmente se comenzó a trabajar —en paralelo a la ejecución de la iglesia— pero cuya construcción se dilató en el tiempo. La creación de este espacio es el resultado de varios proyectos y fases que se sucedieron desde aquel tiempo en el que se planificó el inicial conjunto —planteado por Mateo López—, hasta su conclusión en 1743, con las actuaciones acometidas por Fernando de Casas y Novoa —por aquel entonces maestro de obras contratado por el monasterio— en el costado este, donde se disponen las ‘tullas’⁷⁵⁴. Conforme a lo dicho y, según lo que recoge Bonet, las trazas generales del conjunto ya estarían marcadas hacia el año 1626. Así queda recogido en un documento fechado en 1676 en el que los miembros de la comunidad dan respuesta a las quejas de la catedral, alegando que las obras ya estaban en marcha hacía más de cincuenta años⁷⁵⁵.

En su extremo suroccidental, construido en una tercera fase de actuación sobre el espacio claustral, se sitúa la escalera monumental que procura el acceso a las dependencias del abad (Fig. 333). Se presenta en directa comunicación con la fachada principal de acceso al interior del recinto. Va a ser en los albores del siglo XVIII cuando se realicen las trazas para esta galería sur, en donde se contempla el acceso al claustro principal —diseñado por Fernández Lechuga en la década de 1620⁷⁵⁶— y en las que se proyecta el nuevo espacio para el acceso a los niveles superiores. En este caso, la escalera debía de tener un carácter representativo y digno, ya que constituía el acceso a las estancias abaciales y, por ello, esta debía de construirse en sintonía al nuevo espacio monacal.

Los continuos litigios que cabildo y comunidad benedictina mantuvieron —en relación a las dimensiones y extensiones de sus propiedades— hicieron que las obras del monasterio se paralizaran en su vertiente sur —aquella que lindaba con la fachada norte de la catedral⁷⁵⁷— hasta al menos el año 1681 en el que ambas partes concilian posturas⁷⁵⁸. La abadía había aumentado su propiedad con la compra en 1651 de una serie de edificios —entre los que se encontraba el antiguo colegio de San Jerónimo— que servirían para aumentar la fachada principal del monasterio⁷⁵⁹. Una vez firmada la concordia entre cabildo y monasterio se comienzan las obras en el extremo sur del monasterio. No obstante, la intervención sobre la fachada se dilatará en el tiempo, comenzándose hacia 1697⁷⁶⁰, año en el que la comunidad benedictina presenta al Ayuntamiento los planos diseñados por su

⁷⁵⁴ Entre otras razones, este retraso fue debido a la necesidad de adquirir nuevos solares, y a los obstáculos que el cabildo presentó a que el monasterio aumentara sus dependencias. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008, 144).

⁷⁵⁵ BONET CORREA (1984, 479).

⁷⁵⁶ GOY DIZ (1998b, 84).

⁷⁵⁷ BONET CORREA (1984, 479). GOY DIZ (2003, 354).

⁷⁵⁸ GOY DIZ (1998b, 91). GOY DIZ (2003, 362).

⁷⁵⁹ BONET CORREA (1984, 482). GOY DIZ (1998b, 89). GOY DIZ (2003, 357).

⁷⁶⁰ AHDS. Fondo de San Martín. Libro del consejo de San Martín (1683-1703), fol. 143-v. Recogido a través de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008, 135).

arquitecto (Fig. 334). Una vez aprobado el proyecto comienza una primera fase dirigida por el maestro de obras del momento, Fray Gabriel de Casas⁷⁶¹. A esta primera intervención se debe la construcción de las escaleras que dan acceso a la cámara abacial. Aunque Fray Gabriel de Casas dirigió las obras del recinto desde el año 1688 a 1700⁷⁶², su presencia en el monasterio data de 1674⁷⁶³, con lo que cabe deducir que ya desde entonces habría participado, de una u otra manera, en el proceso constructivo del monasterio⁷⁶⁴.

Cuando en 1688 Fray Gabriel recoge el testigo de Fray Tomás Alonso, las obras del claustro Oficinas —con sus escaleras— ya estaban concluidas. En aquel momento solo restaba por finalizar el claustro Procesional, por el cual se habían comenzado las intervenciones del monasterio, y que experimentó un proceso de ralentización en su ejecución debido a las constantes trabas que ponían los capitulares ante el inminente avance de los muros del monasterio e intromisión del mismo en el espacio propiedad de la catedral⁷⁶⁵ de forma que, aunque en 1700 la fachada principal ya estaba configurada en su práctica totalidad⁷⁶⁶, no se finalizó hasta el año 1738 —como así queda grabado en la cartela con la que se inicia la peineta coronada por el conjunto de San Martín y el mendigo—, gracias a la participación final de Fernando de Casas y Novoa que supo comprender el vocabulario inicial clasicista con el que se desarrolló la obra y, adaptándose a él, la concluyó⁷⁶⁷.

La construcción de la escalera de la Cámara Abacial solo se puede entender al amparo de las obras de la fachada sur, que comienzan con las actuaciones en la parte oeste y la construcción de la portería, rebajada respecto al plano claustral (Fig. 335). Situada en el ángulo suroccidental, justo en el extremo opuesto a la que Fray Tomás Alonso había construido una década antes, constituye un buen ejemplo de cómo en ese paréntesis de tiempo se puede trabajar con dos lenguajes constructivos y estilísticos diferentes, que conviven dentro de un mismo espacio. La comunidad benedictina ya contaba con una escalera monumental que permitía acceder a las estancias repartidas a lo largo del segundo de los claustros, donde se desarrollaban las actividades habituales de la vida regular. Es evidente que las dimensiones del monasterio —Bonet habla de 20.000 metros de superficie⁷⁶⁸— y la existencia de un segundo espacio claustral —el principal— que además era el que funcionaba como núcleo distribuidor del resto de dependencias, exigían la introducción de otra escalera que debía

⁷⁶¹ Lamentablemente estos planos están en paradero desconocido. Para una información más detallada *vid.* FILGUEIRA (1946, 144-146); BONET CORREA, (1984, 471-475); GARCÍA IGLESIAS (1992, 541-546); FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 233-267).

⁷⁶² VILA JATO (1994, 454).

⁷⁶³ BOUZA BREY (1945a, 666-667).

⁷⁶⁴ GARCÍA IGLESIAS (1992, 541).

⁷⁶⁵ La catedral alegó cuestiones diversas como el problema que generaba la proximidad y altura que el monasterio estaba adquiriendo y que impedía la entrada del aire salubre procedente del Norte, llegando a aportar informes médicos que acreditaban tal situación. BONET CORREA (1984, 480).

⁷⁶⁶ BONET CORREA (1984, 483).

⁷⁶⁷ VILA JATO (1994, 449).

⁷⁶⁸ BONET CORREA (1984, 478).

desarrollar un vocabulario acorde al espacio representativo en el que se emplazaban: las dependencias del Abad. Solo era una cuestión de tiempo el que estas intenciones se llevaran a cabo.

De este modo, cuando en 1697 se retomaron las obras de la fachada sur, se inició la construcción de esta escalera. Su ejecución se debió de prolongar hasta 1700 como así está grabado en el inicio del pasamano⁷⁶⁹. Aunque en un primer momento fue atribuida a José Turnes⁷⁷⁰, fue Bonet quien intuyó la autoría de un maestro de obras —José Turnes solía trabajar como aparejador⁷⁷¹— que bien podía ser Fray Gabriel de Casas⁷⁷². Fue él mismo quien afirmó que: “es importante señalar su mezcla de sentido clasicista y elementos ornamentales comunes a los maestros de la escuela de la catedral y Fray Tomás Alonso”⁷⁷³. Este dato, hoy confirmado, se comprende a la perfección, máxime si se tiene en cuenta que Fray Gabriel de Casas fue un fraile lego con una formación extraordinaria que lo capacitó para diseñar algunos de los edificios más destacados de Compostela y de otros puntos de Galicia —Poio o Lugo—. En su aprendizaje, así como en el estilo practicado en arquitectura, quizás tengan mucho que ver los libros que sobre esta materia se conservaban en la librería del monasterio, algunos de los cuales —como determina su propia rúbrica— debieron de ser propiedad suya⁷⁷⁴. Y junto a esto, se refleja el perfil de un verdadero humanista que al igual que otros compañeros de profesión —su contemporáneo Domingo de Andrade— es autor de uno de los libros especializados en materia artística, hoy en paradero desconocido.

Tomando como punto de partida todas estas particularidades es necesario entender el comportamiento artístico de esta nueva escalera que, dentro del plano compositivo ya no tenía nada que compartir con la realizada para el claustro de las Oficinas, a excepción de la tradicional disposición de tres tramos insertos en una monumental caja rectangular, que giran alrededor de un vacío (Fig. 336). Más que una herencia se trataba de un esquema de escalera que tradicionalmente había sido asumida por la arquitectura claustral española. Frente a lo que sucedía en la otra escalera, recogiendo las palabras de Bonet, aquí dominan “la ligereza y la claridad compositiva”⁷⁷⁵. Evidentemente el maestro Casas había podido experimentar estos dos conceptos —ligereza y claridad compositiva— a través del ejemplo extremo que diseñó para la escalera de la sacristía de la iglesia monástica, en tiempos más o menos paralelos. Viendo este ejercicio de estereotomía y

⁷⁶⁹ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 283).

⁷⁷⁰ SCHUBERT (1924, 226).

⁷⁷¹ COUSELO BOUZAS (1933, 635-636) recoge lo siguiente respecto a José Turnes: “y ha construido la fachada, escalera principal y la galería de la Puerta Real”. De esta afirmación se entresacan varios aspectos. En primer lugar que no fue él quien proyectó, sino quien dirigió la obra. En segundo lugar que las escaleras a las que se refiere bien podrían ser las diseñadas por Fray Manuel de los Mártires para el acceso desde el exterior al monasterio. Esto cobraría todo su sentido, teniendo en cuenta que José Turnes trabajó en las décadas centrales del siglo XVIII, y que fue aparejador del monasterio por aquellos tiempos.

⁷⁷² BONET CORREA (1984, 486).

⁷⁷³ IDEM.

⁷⁷⁴ Al respecto remitimos al capítulo 3.2. (p. 295).

⁷⁷⁵ IDEM.

proyección espacial se puede llegar a comprender que en un mismo periodo cronológico los talleres artísticos compostelanos contaban con, al menos, dos grandes arquitectos, ya que no hay que olvidar las actuaciones de Domingo de Andrade en las escaleras del convento de Santa Clara y, poco después, en las de Santo Domingo de Bonaval.

En la escalera de Cámara se está empleando otro lenguaje constructivo, lo que una vez más es prueba de la riqueza compositiva y técnica; así como la versatilidad de los arquitectos del círculo compostelano. Sin embargo, no sería extraño que estos dos arquitectos hubieran empleado una misma fuente documental a la hora de proyectar ambas escaleras. Se trata de Fray Lorenzo de San Nicolás, quien de nuevo marca las pautas. Ya se estudió cómo sus lecciones pudieron haber servido de pauta para realizar la escalera del claustro de las Oficinas o la de la propia sacristía de la iglesia. Pues bien, el sistema de construcción que se adapta a estas nuevas gradas —y que genera un espacio más liberado y abierto— consiste en la articulación de las rampas, que ahora solo han de unir tres niveles, con lo que la altura de la caja de escalera es más reducida que la que se aprecia en su ejemplo vecino (Fig. 337). En contraposición se aumenta la anchura, quedando como resultado un espacio mucho más amplio, en el que actuarán otra serie de factores importantes. Se conserva el recurso de un bloque macizo inicial sobre el que cargan el peso las distintas rampas que se sostienen una sobre otra. No obstante, existe un segundo elemento, las columnillas que se disponen en los ángulos de las barandillas interiores y que sirven de refuerzo para el extremo interior de las rampas. Sin embargo, su incursión en el conjunto es posterior al diseño y por tanto, con bastante seguridad, en el proyecto original no se habría contemplado la introducción de este soporte⁷⁷⁶.

Este elemento estuvo presente en algunas escaleras, como quedó recogido en el tratado de arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás, que figuraba entre las obras adquiridas por la biblioteca del monasterio y que debió de prestar gran utilidad a los arquitectos que allí trabajaron. Fray Lorenzo, a propósito de las pesadas bóvedas que en ocasiones cubrían y sostenían las rampas de las escaleras decía que: “estas escaleras se pueden fundar sobre pies derechos, ó columnas, sentando en los quatro ángulos de las quatro mesas, columna sobre columna, y asi la tienen unas casas enfrente de Santo Domingo en la Villa de Madrid”⁷⁷⁷.

En efecto, todo parece indicar que el recurso podría haber sido tomado de esta obra que ya contaba con precedentes en la arquitectura del renacimiento francés, conocida como escalera à quatre noyaux (de cuatro núcleos), que se puede ver en las Maison du Coderc en Perigueaux (ha. 1540) y que tuvo

⁷⁷⁶ De esta noticia se nos da cuenta a través del siguiente testimonio: “Habiéndose, al parecer, resentido, se creyó prudente darle por apoyo en cada tramo una delgada columna, que disminuye harto el grandioso efecto que a la vista producía antes”. FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 283).

⁷⁷⁷ SAN NICOLÁS (1989, 165).

también una gran trascendencia en el siglo XVII del norte de Francia⁷⁷⁸. En Galicia existen otras escaleras claustrales —algunas de ellas también vinculadas a la Orden de los benedictinos— que siguen el mismo esquema. La escalera del colegio de los Jesuitas de Pontevedra (1722) y la del cercano monasterio de San Juan de Poio (1730-1750 aprox.), desarrollan un esquema similar (Fig. 338). Poco después, en el Hospital Real de Santiago se está construyendo la escalera de entrepatios, que compositivamente responde a un esquema diferente, pero igualmente necesita el apoyo que le ofrecen los potentes pilares. El ejemplo más tardío del que tenemos conocimiento es la escalera del claustro de la Portería o de los Caballeros de San Esteban Ribas de Sil⁷⁷⁹. Si se atiende a la fecha de construcción del claustro —siguiendo un proceso constructivo lógico— estas deberían de haber sido iniciadas hacia la última década del siglo XVI. Sin embargo, existen determinados detalles que hacen pensar que esta escalera corresponda a una época posterior. La obra de Fray Lorenzo no se publica hasta 1639, así que de haber sido construida hacia la década de 1590 se estaría hablando de un modelo desconocido y pionero en España, que con posterioridad pudo haber sido incluido por el fraile agustino en su prestigioso libro. Quizás sea más lógico pensar que esta escalera sea posterior, e incluso parta de modelos próximos como el desarrollado en la comunidad benedictina compostelana, que fue la que tuvo una mayor importancia en Galicia, ya que a diferencia de la diseñada por Fray Gabriel de Casas presenta la novedad de aplicar en sus pilares los criterios de la ‘arquitectura oblicua’ de Juan de Caramuel⁷⁸⁰, una característica ausente en la obra de San Martín Pinario.

Volviendo sobre este —aunque siguen teniendo el grosor suficiente como para poder abrir un espacio para el tradicional *parladoiro*— los muros se aligeran con la abertura de grandes ventanas abocinadas por las que se filtra una luz mucho más viva y directa, lo que le da más “gracia, amplitud y luminosidad”⁷⁸¹. Este esquema se repite en San Esteban, lo que genera una escalera muy luminosa. Además, existe otro factor importante que es el emplazamiento en el lado sur que favorecía la entrada de luz y, al estar en contacto directo con la fachada, se abre a la gran y soleada plaza de la Azabachería. Si la luz procede de los laterales y se aplica en los distintos niveles, se puede prescindir del remate en cúpula y, en consecuencia, se puede utilizar la bóveda de arista. Sin embargo, las dimensiones de la caja obligan a cubrir el espacio por medio de hasta cuatro bóvedas de crucería que, en su parte central, se rompen para dar cabida a un rectángulo que enmarca una finísima decoración de florones de corte clasicista, que nada tienen que ver con la profusa decoración de la

⁷⁷⁸ GUILLAUME (1985b, 13).

⁷⁷⁹ Sobre estas escaleras se puede *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2012d, 35-57).

⁷⁸⁰ Para una información más técnica *vid.* PERNAS ALONSO (2013).

⁷⁸¹ BONET CORREA (1984, 486).

escalera del extremo norte (Fig. 339). Las dimensiones de la bóveda revelan el tamaño de este hueco, siendo mayores a las presentadas en el caso del monasterio orensano⁷⁸².

No sucedió así con la decoración de barandillas y pilares, donde el recuerdo a su escalera vecina se sigue manteniendo, especialmente en la decoración de la balaustrada que si bien ya no repite los motivos figurativos de *indiátides*, canéforas y mascarones; continúa la tradición floral y vegetal impuesta ya desde Peña de Toro. Los balaustres repiten los esquemas en forma de pera con una decoración vegetal en su base, haciendo juego con los adornos que coronan los pilares. Finalmente, estos soportes asumen la típica decoración de sartas de frutas voluptuosas presentes en todas las obras de las últimas décadas del siglo XVII en Compostela y que hundían sus raíces en la participación de Diego de Romay, al que Fray Gabriel también vio trabajar en el monasterio (Fig. 340). Sin embargo, hay que destacar que el modelo orensano presenta una diferencia respecto al de Compostela: y es que la oblicuidad que generan las barandillas se traduce en el remarque que rodea los pilares, con lo que el resultado es más dinámico y, en cierto modo, se adapta mejor a las propuestas de Caramuel. La ausencia decorativa que caracteriza a San Esteban contrasta con la riqueza ornamental que rodea la escalera de San Martín y, sin embargo, esta se presenta más austera y con un efecto menos plástico en determinadas partes, como son los intradoses planos que cubren y sostienen los tramos. En San Martín se trata de una serie de casetones que se destacan sobre recuadros rehundidos;⁷⁸³ pero en San Esteban se resuelve de un modo más efectista, partiendo de una serie de cuadrados que marcan los tramos y descansillos que tiene la escalera y que traspasan el esquema habitual de artesonado en madera al trabajo en piedra, lo que una vez más vuelve a denotar la gran labor de los canteros gallegos. Unas potentes impostas sostienen un tablero pétreo central distribuido en varios cuadrados que se someten a otro central, dando como resultado el efecto plástico, sólido y de rotundidad del que carece la escalera de San Martín.

Lo que subyace bajo todo este repertorio decorativo de tono clasicista, se comprende a la perfección tras visualizar la obra de otro clásico: Sebastiano Serlio. En sus libros de arquitectura es donde se encuentra gran parte del repertorio que no solo se percibe en el discurso de las escaleras, sino también en la ornamentación de fachadas de monasterio y, en general, en la decoración de cualquiera de las obras más importantes de Santiago en el siglo XVII (Fig. 341). El repertorio serliano se adueña de las fachadas y espacios exteriores expuestos al público. Aparece recogido en las pilastras que delimitan la casa das Pomas —desarrollando el mismo esquema que Serlio plantea en el grabado de su *Cuarto Libro*—; en la decoración de la Berenguela; en los mascarones con los que se

⁷⁸² En Ribas de Sil una única bóveda de crucería que tiene sus arranques en el suelo cierra el espacio cuadrado de la escalera. La red formada por el entrecruce de los nervios da como resultado una serie de plementos libres de decoración, reduciéndose esta a las claves que introducen en los puntos laterales unos motivos florales y la clave central queda reservada para el emblema del monasterio, los nueve anillos de los obispos allí enterrados.

⁷⁸³ BONET CORREA (1984, 486).

adorna la casa de la Parra; en las ménsulas con las que se sostienen los balcones del Hospital Real; en las figuras fantásticas con las que se adornan las escaleras del claustro de las Oficinas. Esta decoración a la italiana fue empleada una y mil veces más por toda una serie de artistas que rodearon el círculo de Andrade, siendo probablemente él uno de los más fieles seguidores de la obra de Serlio. Los libros *Tres y Cuatro* fueron los que se tradujeron al castellano, y los que presentaron un mayor interés a nuestros arquitectos. En ellos se recogían arquitecturas romanas que desarrollaban un repertorio decorativo muy similar al que Fray Gabriel utiliza en determinados puntos, como es la plementería de la bóveda. Los florones con los que se decora el cierre son un motivo de origen clásico que bien pudo haber recogido de la tradición serliana.

El paso del tiempo ha castigado a esta hermosa escalera, otra de las máspreciadas de la ciudad compostelana que desde hace unas décadas —dado su uso para las aulas de Servicios Sociales— ha tenido que ser apuntalada ante el riesgo de un posible desplome. Esta situación no resulta novedosa. El desalojo que sufrió el monasterio a lo largo del siglo XIX resultó ser un duro castigo para el estado del inmueble, de tal manera que como detallan los documentos de 1866 se encontraba en un estado ruinoso⁷⁸⁴. A ello hay que unir su ocupación por las tropas militares, durante las guerras carlistas. Esta readaptación de las viejas dependencias monásticas, supuso un duro castigo para la conservación de determinadas partes de este gran conjunto. La escalera abacial sufrió las consecuencias de un maltrato generalizado, teniendo que soportar el peso y fuerza que ejercían los caballos que subían por ella. Esta situación, que fue común a otros conjuntos de escaleras (por ejemplo la del convento de Santa Clara), acabó por deteriorar y poner en riesgo de derrumbe la escalera de honor y, por ello, se tuvieron que añadir una serie de columnillas toscanas que sirvieron de contrarresto a la fuerza ejercida por las rampas. En las últimas décadas del siglo XX se llevó a cabo un estudio y diagnóstico sobre el conjunto, con el fin de consolidar y restaurar el conjunto. De esta actuación todavía se conservan documentos gráficos (fotografías) que revelan el estado en el que se encontraba la escalera.

El aspecto actual que presenta, ensombrecido durante la mayor parte del día y oculto para la gran mayoría —a excepción de los seminaristas, sacerdotes, una serie de estudiantes universitarios y los residentes—, evidencia la necesidad de una actuación inmediata, adecuada y respetuosa, tomando como punto de partida las características bajo las que su arquitecto, Fray Gabriel de Casas, la planteó. Se presenta un ejemplo de obra de arte de la arquitectura gallega que corre cierto riesgo de perderse. Se trata de una de las obras más ricas e imprescindibles del patrimonio artístico; una pieza

⁷⁸⁴ Es en torno a esas fechas cuando surge la idea de trasladar el Seminario Conciliar —establecido en el colegio de San Clemente— a las viejas dependencias. AHDS. “Antecedentes varios sobre el edificio de San Clemente”, 1869, Fondo General. Seminario Conciliar, 474. Leg. 5 (1863-1869).

que es solo eso, un fragmento del *puzzle* que conforma la realidad barroca de Santiago; pero sin la que esa realidad no se podría comprender en su totalidad.

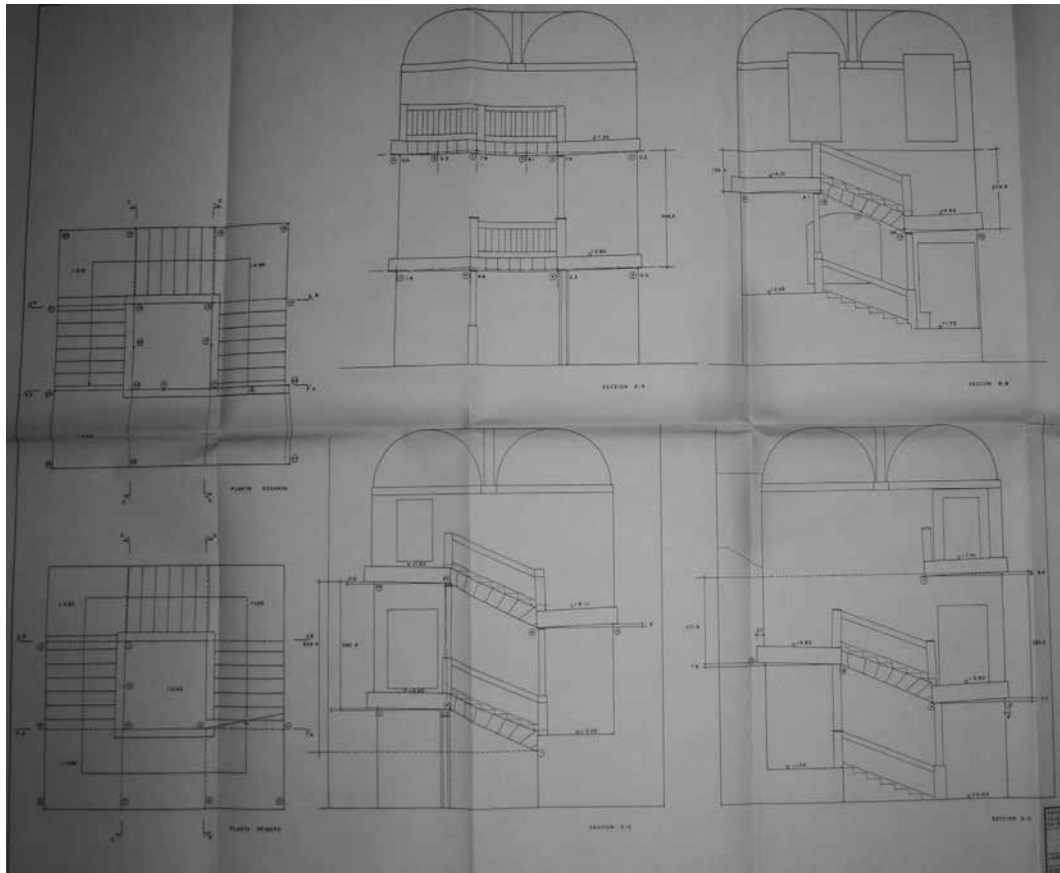


Fig. 333. Planos. ADXPC.



Fig. 334. Sector de la fachada donde se integra la escalera.



Fig. 335. Arranque de la escalera de la Cámara Abacial.



Fig. 336. Desarrollo de la escalera.



Fig. 337. Sistema de construcción de rampas.



Fig. 338. Escalera del monasterio de San Juan de Poio.



Fig. 339. Bóveda de cierre de la caja de escalera.



Fig. 340. Decoración de balaustrada.

LIBRO QVARTO.

LXXV.

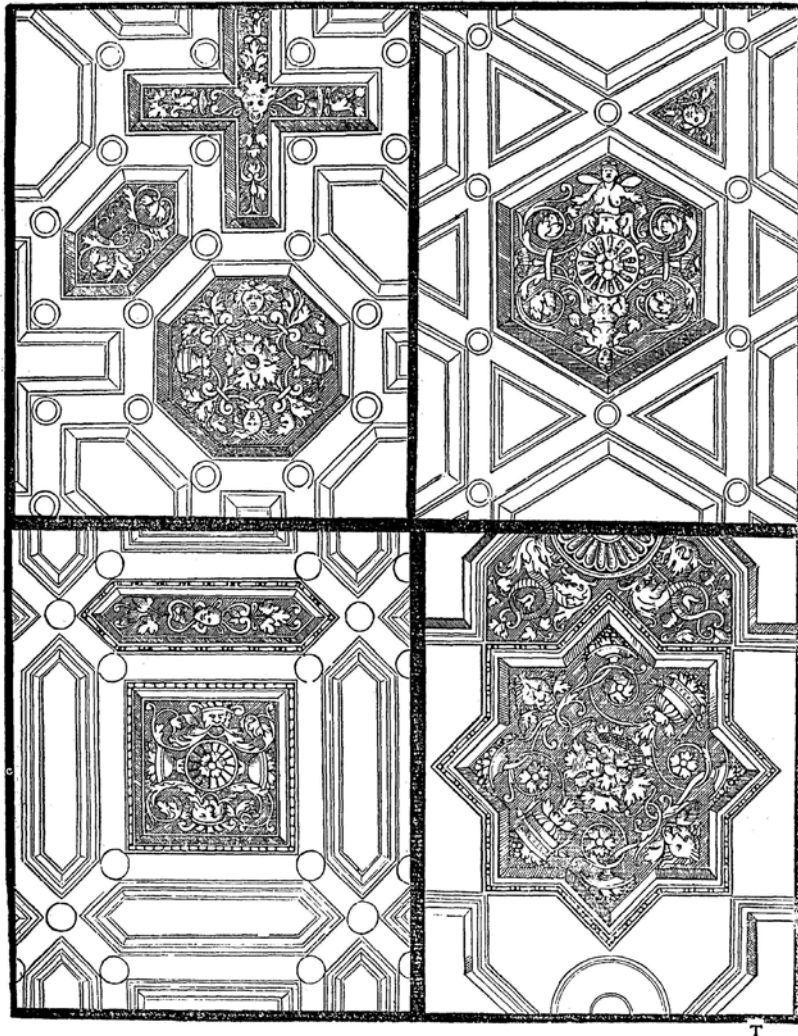


Fig. 341. Algunos motivos decorativos. Fuente: Serlio (1552).

“Hoy el monasterio está en el más triste desamparo; y como muy pronto no se acuda a reparar los estragos del tiempo y los hombres veremos venir a tierra aquel venerable monumento, de cuya única primitiva fábrica únicamente subsiste el lindísimo claustro de que hablamos antes, y que por sí solo merece una visita (...) Dicho claustro es una verdadera joya de estilo románico: y es bien sensible que a consecuencia de las obras hechas en el edificio en los primeros años del siglo XVIII haya desaparecido uno de los lienzos antiguos”.

Esta era la situación del convento a finales del siglo XIX, relatada por un testimonio de época⁷⁸⁵. Situadas en el extremo suroccidental, a las afueras de Santiago de Compostela, se conservaban —y todavía hoy se conservan— las viejas dependencias del convento de Santa María de Conxo, que precisamente en las últimas décadas del siglo XIX se readaptó para acoger el Manicomio —hoy Psiquiátrico—. En la actualidad su actividad se mantiene, si bien es cierto que desde los últimos años existe un intento por desalojar a los enfermos para trasladarlos a las nuevas instalaciones que ofrecen los actualizados centros geriátricos⁷⁸⁶.

A diferencia de lo que sucedió con otros conventos de la ciudad —por ejemplo el de las Madres Mercedarias, promoción del arzobispo Girón, bajo el proyecto de Diego de Romay— que se realizan de nueva planta⁷⁸⁷; en el caso del convento de Conxo la historia de su origen hay que buscarla en una pequeña fundación cenobítica altomedieval que se mantuvo hasta el siglo XII en el que el arzobispo Gelmírez, viendo la situación ruinoso en la que se encontraba, decidió crear un nuevo convento con iglesia⁷⁸⁸ que fue habitado por la monjas de la Orden de San Benito, hasta el siglo XV⁷⁸⁹. Es en ese momento cuando las benedictinas se trasladaron al convento de San Salvador de Antealtares, habitado desde el siglo IX —en que se descubrieron los restos del Apóstol— por la primera comunidad de monjes benedictinos, que se encargaron de custodiar la tumba del santo⁷⁹⁰. Esta primera comunidad había sido incorporada a la de San Martín Pinario, de manera que las viejas dependencias quedaron a disposición de las monjas.

⁷⁸⁵ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 4).

⁷⁸⁶ Información disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/01/06/actualidad/1357488342_932866.html. [Consulta del 4 de febrero del 2015].

⁷⁸⁷ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1071).

⁷⁸⁸ Para más información sobre la historia, fases constructivas y maestros de obras que intervinieron en la construcción de la iglesia *vid.* RÍOS MIRAMONTES (1983, 293-305).

⁷⁸⁹ LÓPEZ FERREIRO (1901, 145).

⁷⁹⁰ LÓPEZ ALSINA (2013, 136-137, 149).

La historia del convento de Conxo es la suma de muchos proyectos y remodelaciones, tanto en su iglesia como en el recinto conventual⁷⁹¹. Se supone que una vez que se instalaron los frailes mercedarios en el siglo XVI⁷⁹²; el conjunto original debió de experimentar una serie de reformas que cobrarían una especial relevancia a lo largo de los siglos XVII y XVIII (Fig. 343). Por ello —y ante la falta de documentación relativa a la cuestión— fueron numerosas las opiniones que se vertieron sobre la autoría de estas intervenciones constructivas. Como consecuencia, durante un largo periodo de tiempo se han generado confrontaciones sobre la autoría de las obras que parecen haber quedado aclaradas con los nuevos trabajos presentados entre las décadas de 1900 y 2000.

Ya se ha visto la divergencia de posiciones. Por un lado los que atribuían el estilo clasicista que domina en la iglesia al círculo de Fernández Lechuga⁷⁹³. La novedad la presentó poco tiempo después Ríos Miramontes quien, tras cotejar los “Libros de Cofradías y Protocolos Notariales”, descubre que la iglesia sufrió una serie de reformas promovidas por el arzobispo Monroy entre 1693 y 1710 y que, por tanto, la obra debió de seguir las pautas indicadas por Fray Gabriel de Casas⁷⁹⁴. La atribución la realiza en base a la situación constructiva en la que se encontraban por aquellos tiempos otras obras por él realizadas, como el convento de las Madres Mercedarias pues, según Ríos Miramontes: “en los años finales del siglo XVII tiene un litigio con las Madres Mercedarias por no trabajar en la obra que falta del Convento que es su mayor parte, para la cual había dado plano y traza”⁷⁹⁵.

En el año 1983 Alejandro Barral⁷⁹⁶, realiza un trabajo monográfico sobre Santa María la Real de Conxo. En él reorganiza toda la historia del convento y clarifica varias cuestiones sobre las obras realizadas desde el siglo XVI. Se posiciona junto a Filgueira Valverde en lo relativo a la participación de Francisco González de Araujo. Y lo hace avalándose en el contrato de obra fue firmado por: “el comendador Hurtado y Araujo (...) con fecha veinticuatro de junio de 1608”⁷⁹⁷, con la única salvedad de que Barral reconoce que Araujo limita su actividad a la construcción de la fachada y la

⁷⁹¹ En lo relativo a las fases constructivas del convento e iglesia resultan de gran interés las aportaciones de FOLGAR DE LA CALLE (1985, 129-132), FOLGAR DE LA CALLE (1989, 158-166), BARRAL IGLESIAS (1992) y, en los últimos tiempos, el trabajo de FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1054-1055).

⁷⁹² BONET CORREA (1984, 162). No obstante, Alejandro Barral dice que en el año 1480: “*Diego Saldaña toma posesión de la abandonada abadía, para convertirla en convento de la Orden de la Merced*” y “*la fundación, con todas las posesiones y privilegios de la abadía, es confirmada por la Bula de Sixto IV, de 1482*”, por lo que se puede decir que desde finales del siglo XV la Orden ya está presente en Santiago. BARRAL IGLESIAS (1992, 55).

⁷⁹³ BONET CORREA (1984, 162).

⁷⁹⁴ RÍOS MIRAMONTES (1983, 294). Recuérdese que la primera edición del trabajo de Bonet es de 1966.

⁷⁹⁵ RÍOS MIRAMONTES (1983, 296). Recientemente ha quedado demostrado que las trazas del convento de las Mercedarias fueron realizadas por Diego de Romay (1973-1692). A la muerte de este retoma el proyecto Fray Gabriel de Casas. TAÍN GUZMÁN (1998e, 53-85). FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1070 y 1191).

⁷⁹⁶ Los resultados de este trabajo son los publicados en 1992.

⁷⁹⁷ BARRAL IGLESIAS (1992, 57).

reedificación de parte de los edificios medievales que rodeaban el antiguo templo⁷⁹⁸. De este modo, cree que la iglesia podría ser producto de una intervención posterior; y que Fernández Lechuga no podía haber sido el artífice de esta obra que, sin embargo, sí presenta ciertos paralelismos con otras como la iglesia de Nuestra Señora de la Cerca. Además, existe una razón de peso puesto que en la fecha en que se inician las obras de la iglesia, Fernández Lechuga a había muerto. Esto ya lo confirmó en su día Ríos Miramontes que atribuye la obra —como ya se ha visto— al hacer de Fray Gabriel de Casas. Según Sá Bravo, las obras de la iglesia se inician hacia 1669 y, añade Barral que:

“en torno a la fijación de la fecha del comienzo del templo mayor de Conxo y su problemática, emerge, en efecto la figura del comendador Andrés Fortes, verdadero promotor y artífice de la obra, del cual, en forma reiterativa, nos dice la documentación que hizo el templo “a fundamentis”⁷⁹⁹.

Además de que: “su encomienda, de 1693 a 1710, podría llevar a la conclusión de que la iglesia se construye desde sus cimientos dentro de los límites de estas fechas”⁸⁰⁰.

La documentación acerca del proceso constructivo de la iglesia parece indicar que en 1693 estaba muy avanzada. Según el estudio de Barral se cree que hacia 1669 —tal como decía Sá Bravo— estaría en proceso de construcción. Por esta razón cuestiona como posible arquitecto a Diego de Romay, uno de los arquitectos más prestigiosos del momento.

La datación del templo es fundamental si se quiere tener la pista sobre la autoría de la escalera del convento. Pero todavía existe un indicio más exacto: la fecha que figura en uno de los escudos que flanquean la puerta de acceso a la escalera (Fig. 344). Este marca el año 1690. Partiendo de la base de que las reformas del claustro tienen lugar bajo las órdenes del comendador Fray Isidro Valcárcel, y que se iniciarían hacia 1625 con Francisco González de Araújo, el Viejo, como aparejador de Mateo López⁸⁰¹; y se finaliza hacia 1651 siguiendo las direcciones de su hijo⁸⁰², cabe entonces pensar que las escaleras son un proyecto posterior que, dada la fecha de su ejecución, bien podrían ser obra del grupo que estaba actuando en la fábrica de la iglesia. De ser así, según Barral, la escalera podría haber sido trazada por Diego de Romay pues según él:

“la escalera no está carente de grandiosidad y cierta monumentalidad. Su mórbida plástica, de fuertes contrastes lumínicos, y la tipología de los remates de la balaustrada están en consonancia

⁷⁹⁸ BARRAL IGLESIAS (1992, 58). Este dato también fue recogido por PÉREZ COSTANTI (1930, 255). Aunque este solo menciona la participación de este maestro de obras en lo que respecta a “*cierta obra del claustro de dicho monasterio*”. Indudablemente se refiere al viejo claustro.

⁷⁹⁹ BARRAL IGLESIAS (1992, 74).

⁸⁰⁰ BARRAL IGLESIAS (1992, 75).

⁸⁰¹ GOY DIZ (1994b, 1175).

⁸⁰² PÉREZ COSTANTI (1930, 255).

con el característico modo de hacer de Diego de Romay, recordando los de la iglesia de las mercedarias y los del coro bajo de San Martín Pinario”⁸⁰³.

Pese a todo hay que decir que esta atribución no se puede aseverar, del mismo modo que sucedía en el caso de la iglesia. Cabe otra interpretación, para lo que habría que partir de la hipótesis expuesta por Ríos Miramontes. Si en efecto hubiera sido Fray Gabriel el que dirigiera las obras de la iglesia, bien podría haber participado en las trazas de la escalera. De hecho, no sería una actuación ajena a su hacer, ya que se está ante uno de los arquitectos que se caracterizó por diseñar y dirigir la construcción de dos de los grandes conjuntos de escaleras de la ciudad, en las que demostró toda su destreza como proyectista. Bien es cierto que de las dos escaleras que hizo para el monasterio de San Martín Pinario, ninguna responde a un planteamiento complejo, pero suponemos que eso no habría sido un inconveniente para él.

Existe un trabajo más reciente, presentado por Fernández Gasalla, que acaba por ajustar un poco más todas las hipótesis que se han barajado. En su estudio determina que ni Francisco González Araujo, ni Bartolomé Fernández Lechuga, ni Fray Gabriel de Casas serán los que aporten el diseño para la obra. Indica —eso sí— que las trazas se pudieron deber a Melchor de Velasco y que, por tanto, sería un proyecto anterior a su muerte en 1669. Tras su fallecimiento sería Diego de Romay quien continuaría la obra hasta 1696 (es en este periodo de tiempo en que trabajaría en la ejecución de la escalera), siendo concluidas bajo la dirección de Fray Gabriel de Casas, que estaría trabajando entre 1701-1705 en la finalización de la fachada de la iglesia⁸⁰⁴. Con todo, esta no será la última de las intervenciones sobre el convento porque, si bien el templo va a permanecer inalterado desde entonces; a lo largo del siglo XVIII —del mismo modo que pasó con el recinto conventual— se añadirá o harán algunas reformas entre las cuales está la capilla del Cristo, obra de Simón Rodríguez, el cual también intervendrá en las obras de la fachada y claustro del convento, a su muerte continuadas por Clemente Fernández Sarela.

Precisamente en este espacio es donde se localiza una de las escaleras monumentales interiores más bellas —y actualmente más dañadas y olvidadas— de la ciudad⁸⁰⁵. A pesar de que el claustro —hoy

⁸⁰³ BARRAL IGLESIAS (1992, 63).

⁸⁰⁴ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1055-1056). Se está siguiendo el mismo procedimiento que en el convento de las Madres Mercedarias. No cabe duda que la Orden Mercedaria escogió para las obras de sus conventos el tándem Romay-Fray Gabriel.

⁸⁰⁵ Los daños que sufrió este convento tras la Desamortización y expulsión de los frailes mercedarios —que tuvieron que escapar al antiguo monasterio benedictino de Poio— no favorecieron en nada su conservación. La caída en el olvido, así como los sucesivos usos inapropiados del inmueble, expoliaciones de partes del claustro y reutilización de sus piezas para otros usos han hecho que, en la actualidad, el contraste de las tres pandas que se conservan, en dos de las cuales aún queda el recuerdo de la primera obra medieval, dé como resultado una de las obras más románticas del panorama artístico compostelano. A ello se le suma el actual uso del recinto —como dependencias del departamento de Psiquiatría del CHUS— que se complementa con los pabellones del psiquiátrico, dispuestos en las enormes extensiones de huerta del convento, y que se construyen a finales del siglo XIX. De este modo, aunque se les está dando un uso, muchas partes del

solo conservado en parte y reconstruido a partir de los restos que se encontraron en diferentes puntos de la huerta del convento— es de origen medieval, conservándose la panda sur de forma parcial y los arcos del lado este en su totalidad; se mantiene el lateral norte que había sido el reformado en el siglo XVIII por Simón Rodríguez y Clemente Fernández Sarela, donde en la actualidad se ha habilitado la biblioteca.

En el ángulo que forman las pandas este y sur se sitúa esta escalera de disposición compleja. Nuevamente fue Fernández Gasalla quien recogió las primeras noticias relativas al origen de esta estructura, lo que le sirvió para demostrar a quién se debía realmente la dirección de las obras. Sorprende que —según se extrae del contrato firmado en 1674, con el comendador Fray Pedro Díaz— una de las obras principales consistía en: “mudar la escalera desde el lugar que ocupaba frente a la huerta”⁸⁰⁶. De esta manera parece sobreentenderse que la intención era trasladar la escalera que se articulaba en el claustro antiguo, del cual fue necesario prescindir cuando se empezó a construir la cabecera de la nueva iglesia, por ocupar esta parte del recinto claustral. Si este hecho se hubiera llegado a ejecutar según lo indicado, estaríamos ante la reinstalación de la escalera que: “en 1628 se había edificado bajo la encomienda de Fray Diego de Aponte, junto con el claustro del coro edificado por las mismas fechas (1628-1639)”⁸⁰⁷. Otra opción es que no se hubiera podido cumplir esa orden rigurosamente, de tal manera que se hubieran reaprovechado piezas para la ejecución de un nuevo planteamiento de escalera dispuesta, eso sí, en el extremo suroccidental del claustro nuevo como se había concertado. Si se sugiere esta posibilidad es por la citada fecha que queda reflejada en una cartela que antecede al acceso de la escalera, y que marca el año de 1690. Extraña, por tanto, que hayan sido necesarias casi dos décadas para una simple reconstrucción⁸⁰⁸.

Además, si se plantea que sea una obra nueva es porque la escalera de honor de este convento constituye un capítulo aparte en la historia formal de la escalera compostelana. La década de 1690 es especialmente significativa en la construcción de escaleras en Santiago. Este fenómeno se debe a las actuaciones de reforma a las que se están sometiendo varios conjuntos conventuales de la ciudad, patrocinadas en su mayor parte por la intervención del arzobispo Monroy. Si tomamos como referencia algunos conjuntos de escaleras inmediatamente anteriores —claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, convento de Santa Clara— y otros posteriores —sacristía de San Martín

antiguo convento han sido dañadas. Entre estas cabe destacar la escalera compleja, sin precedentes en la tipología claustral compostelana del siglo XVII. Aunque se pretende cerrar su paso —pues en la actualidad están tapiadas en su parte superior, como consecuencia de la anulación del primer nivel— la falta de recursos económicos imposibilitan una obra de acondicionamiento que favorecería su estado de conservación.

⁸⁰⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1060).

⁸⁰⁷ IDEM.

⁸⁰⁸ Como en su momento también señaló Fernández Gasalla, la falta o pérdida de los libros de fábrica y de otros documentos que se conservaban en el archivo del convento, y que probablemente desaparecieran en el momento en que se hicieron los recuentos de la Comisión para la Amortización, imposibilita definir con precisión hasta qué punto participó Diego Romay en la construcción de la escalera. Existen determinados rasgos que podrían hablar de un estilo afín a su obra.

Pinario, convento de Santo Domingo— se podrá comprender que la novedad principal que presenta esta escalera reside en integrar un esquema formal complejo integrado, por primera vez, no solo en el interior de un convento; sino en un edificio que responde a la tipología claustral compostelana (Fig. 345). A pesar de que en su concepción original el planteamiento compuesto de escaleras nace en España al amparo de alguna estructura claustral palaciega como la del Alcázar de Toledo; poco después se asume en algunos edificios religiosos, siendo el mejor ejemplo las escaleras imperiales del claustro de San Lorenzo del Escorial.

Sin embargo, en los ejemplos castellanos que se acaban de citar se está hablando de obras de carácter regio, situadas en importantes puntos de la geografía española. En Compostela, la tradición había impuesto para las estructuras claustrales el tipo de escalera creada por Enrique Egás para el hospital de la Santa Cruz de Toledo. Hasta el momento esa tipología era la que se concebía para edificios de carácter público como eran los colegios y hospitales. En el convento de Conxo por primera vez y de manera exclusiva, la inserción de una escalera de varios tiros en el claustro es una cuestión que no encuentra precedente ni en los grandes monasterios gallegos. De ahí el interés que esta pieza presenta y que de seguir en el estado actual en que se conserva correrá el riesgo de desaparecer. De hecho, resulta milagroso que todavía se mantenga en pie, pues no hay que olvidar su situación al límite de la panda sur, casi desaparecida.

Siguiendo las indicaciones de Fernando Marías, se podría decir que el esquema formal que adopta realmente se corresponde con el preimperial, compuesta a partir de una unión de dos esquemas simples de caracol, fusionados ambos por sus primeros tramos. Ocupa una caja rectangular a la que se accede por medio de un arco escarzano que da paso a un pequeño rellano antes de iniciar la subida. Habitualmente el desarrollo formal de este tipo de escaleras exigía un amplio espacio que dignificara e hiciera bien visible el desarrollo de los tramos de la misma, ya que a fin de cuentas estos eran los que definían la importancia del conjunto. Pero en este caso las medidas se tienen que adaptar al edificio en el que se emplazan. Por un lado, el claustro donde se sitúa presenta unas medidas reducidas si se compara con otras obras monacales gallegas. De ahí que las escaleras sean también moderadas en su desarrollo⁸⁰⁹. En segundo lugar no hay que perder de vista la condición del edificio, ya que su carácter de residencia para frailes imponía una austeridad que en este caso ya

⁸⁰⁹ En este punto coincido con Fernández Gasalla que dice que esta escalera: “*se aparta de absurdas pretensiones de monumentalidad que carecían de sentido en el interior de un edificio de proporciones medianas y contenida austeridad*” FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1061-1062).

se ha superado, a juzgar por el alarde artístico y técnico de la obra. No obstante, detrás de todo esto subyace una cuestión funcional: se trataba de dar acceso a las dos galerías superiores del claustro⁸¹⁰.

Por tanto, las medidas que se le deben de dar a una escalera de tales características aquí se ven trastocadas. No obstante, las dimensiones de cada tramo eran las adecuadas, pues permitían el cruce de dos personas en un mismo punto. Las proporciones de los peldaños son correctas ya que permiten una subida cómoda y segura, afianzada en el intercalado de tres descansillos (Fig. 346). Precisamente en la pared del descansillo superior derecho aparece el testigo de lo que parece haber sido una puerta o ventana, en la actualidad tapiada —del mismo modo que sucede con las puertas superiores—. Si se observa el plano del convento de Conxo en el siglo XVII que recoge Barral Iglesias en su libro⁸¹¹, se aprecia como anexo a esa parte de la escalera estaba el archivo del convento. Con probabilidad ese vano daría acceso, de un modo u otro, a esta estancia.

A pesar de la oscuridad que caracteriza a este claustro, la cuestión de la luz está inteligentemente solucionada. Con la disposición de la escalera en el extremo sur, la luz se filtra por unos enormes ventanales dispuestos en la parte trasera del cierre, en línea con cada una de las rampas (Fig. 347). Esta fue la misma solución que adoptó Fray Gabriel de Casas en la construcción de la escalera abacial de San Martín Pinario.

Como viene siendo habitual la decoración —limitada a la balaustrada y pilares— ahora presenta novedades, pues los balaustres cambian el perfil en forma de pera —que habían impuesto los modelos clasicistas— por el de disposición piramidal que, no obstante, sigue respetando los principios de la oblicuidad aplicados a la decoración que había impuesto Juan de Caramuel, demostrando así la formación técnica de Diego de Romay, poseedor de una de las bibliotecas más interesantes de la ciudad. No sucede lo mismo con los pilares, que siguen manteniendo la decoración de placas en sus dados y que se coronan con unos pináculos en rematados en bola. Eso sí, entre ambas piezas se inserta una banda gallonada con la que se estiliza la pieza. La cuestión decorativa es fundamental para poder comprender los orígenes de esta obra, ya que determinados rasgos remiten a piezas inmediatamente anteriores, como la que planteó Peña de Toro para el colegio de San Jerónimo (1656) en la que la escalera se abre al claustro a partir de un arco rebajado; y presenta una serie de elementos comunes en ambas obras: pilares con un relieve cajeadado de gran similitud y sucesión de balaustres de perfil piramidal. Pero todavía se podría dar un paso más atrás y apreciar como ya en la escalera del colegio de San Clemente se perciben los mismos elementos decorativos, con la excepción del perfil de los balaustres que aquí todavía desarrollan un esquema

⁸¹⁰ En ese sentido, la solución diseñada por Domingo de Andrade para la escalera de Santo Domingo de Bonaval resolvió con gran ingenio la misma necesidad. Con todo, la altura de caja de escalera que debía de salvar era mucho mayor que la presentada en el convento de Conxo.

⁸¹¹ BARRAL IGLESIAS (1992, 64-65).

mixtilíneo. También existen diferencias en los motivos decorativos con los que se rematan los soportes. Mientras en la obra de San Clemente se recurre al tradicional pináculo rematado en bola; en San Jerónimo se emplea un acrótero gallonado. Lo que se ofrece en Conxo es un motivo intermedio que parece ser el resultado de la fusión de los dos elementos anteriores.

Por si estos datos fueran insuficientes existe una última cuestión que remite a la técnica constructiva que en esta escalera se lleva a cabo. En su momento Fernández Gasalla reflexionó sobre ello afirmando que:

“a diferencia de lo que por estos años se había hecho en las escaleras de la sacristía de San Martín Pinario, no se emplee una escalera de hueco en el aire, creemos que no ha de atribuirse a una menor destreza técnica de Romay, quien como todos los buenos arquitectos del momento conocía gracias a Palladio y a Juan de Caramuel el modo de levantarlas”⁸¹².

No ha de ponerse en duda la capacidad técnica de este arquitecto. Es más, hay que reconocer que los ejercicios de proyección y el alarde técnico que tanto Andrade como Fray Gabriel de Casas desarrollaron en sus obras, son un poco posteriores a la escalera de Conxo. Además, una mirada atenta y detenida podría llevar a plantear si en realidad esta escalera, en algún momento, no habría sido volada —como parecen sugerir los arcos occinos sobre los que se sostienen las rampas finales— y, precisamente por una cuestión ya señalada por Fernández Gasalla: “los muros de carga no estaban preparados para soportar los empujes que las grandes losas de los peldaños hubiesen ejercido sobre su masa”⁸¹³ es posible que en algún momento tuviera que cubrirse ese espacio hueco con los bloques de piedra con los que hoy se presenta. Recuérdese que en los colegios de San Clemente y San Jerónimo se había planteado el mismo sistema. En efecto, el gran riesgo que suponen las escaleras voladas consiste en sostener las pesadas losas de piedra sin más soporte que el muro y la propia sucesión de los peldaños que se afianzan unos sobre otros. La escalera de la sacristía de San Martín Pinario —al igual que las de Santo Domingo— desarrollaba a la perfección este esquema, por la ligereza o la ausencia de otros elementos, más allá de los propios peldaños. En consecuencia, se podían permitir salvar dos espacios planteados como torres. Resulta mucho más complicado resolver de la misma manera escaleras como la del claustro de las Oficinas, que desarrolla un esquema volado, pero en la que la profusión de elementos y decoración da como resultado un efecto mucho más pesado. Pero si esta escalera, con la altura que presenta, todavía hoy se mantiene en pie, ¿cómo no se iba a poder hacer el mismo planteamiento en el espacio reducido que desarrolla la caja de la escalera de Conxo?

⁸¹² FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1061).

⁸¹³ IDEM.

A la vista de lo expuesto el modo en que se erige la escalera sigue los esquemas de la tradición constructiva compostelana. Toda ella está realizada en piedra. A pesar de que los muros de cierre se hacen en mampostería, los remates y la escalera se levantan a partir de grandes bloques de granito, como venía siendo habitual. Aunque hoy todo el paramento se encuentra desnudo, no se sabe si pudo haber estado revocado de alguna manera aunque, a juzgar por el carácter del edificio, la época en la que se construye y la austeridad que suele caracterizar a este tipo de cajas de escalera, sería extraño pensar que careciera de un revestimiento encalado, aunque probablemente sin decorar. Sin embargo, el estudio de las paredes no deja apreciar ningún tipo de huella que pudiera sugerir algo así⁸¹⁴. En cuanto al sistema de sujeción de los tramos, parece que se ha vuelto a escoger el de arcos occinos sobre los que se disponen los peldaños, los cuales encuentran otro punto de refuerzo en el propio muro. Estos arcos posiblemente hayan sido tapiados con el fin de evitar el derrumbe de la escalera que, en la actualidad, presenta ciertos riesgos, después de haber perdido su función inicial con el desplome de la parte superior. Para evitar cualquier tipo de accidente las puertas que daban acceso a la primera planta han sido cegadas y los peldaños progresivamente están perdiendo estabilidad. A medida que se asciende se observa —especialmente en los tramos superiores— como los escalones se vuelven tortuosos e incómodos. El deterioro se agrava en cuanto al uso que se le está dando como espacio marginal derivado de su actividad como centro psiquiátrico que es y que reclama con urgencia medidas de protección y saneamiento, con el fin de recuperar y mantener una joya única e irrepetible en el Santiago de finales del siglo XVII.

Como viene siendo habitual, poco se sabe sobre la evolución constructiva de esta escalera. A pesar del papel relevante que tiene este elemento en el discurso del edificio, como comunicador y distribuidor —en este caso de cinco celdas, hoy inexistentes⁸¹⁵—, habitualmente el proceso constructivo de las escaleras iba en paralelo al del claustro, al que estaba sometido. Las obras de remodelación a las que fue sometido en el siglo XVII —y que se prolongarán hasta finales del XVIII— afectan al claustro que ahora se posiciona en dirección oeste respecto a la nueva iglesia.

El resultado de una escalera de este tipo en Santiago solo se puede entender al amparo de modelos importados del centro de España o a través de la tratadística que llega a los talleres compostelanos.

A pesar de que las obras van a continuar, el convento decae a lo largo del siglo XIX, especialmente con la orden que obligaba a desalojar todos los recintos claustrales. No obstante, existen testimonios escritos que advierten de la permanencia de ciertos: “frailes mercenarios que son, al parecer, no tan solo guardianes del edificio, sino también personas con facultades bastantes para hacer y deshacer

⁸¹⁴ A pesar de ello, no se puede afirmar nada con seguridad puesto que el paso del tiempo y, especialmente, los saqueos a los que fue expuesto este convento pudieron haber eliminado cualquier atisbo de revoque.

⁸¹⁵ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1060).

tanto en él como en su magnífico bosque que le es anexo”⁸¹⁶. Esta situación pone de manifiesto cómo la propiedad —desde la exclaustración, en manos del Estado— sigue estando habitada por ciertos frailes, con lo que se puede concluir que en aquel entonces aún debía de mantenerse en buenas condiciones.

La dura crítica denuncia la situación y ya recomienda la expulsión de los frailes de este edificio, propiedad del Estado, para que se haga de él un espacio útil y de servicio a la sociedad gallega que, aportando grandes cantidades de dinero al Estado, no ve traducidos los resultados en unas infraestructuras que permitan el avance de la sociedad. Por eso mismo comienzan a reivindicar la construcción de un manicomio en estas dependencias.

Es de suponer que solo una década después, cuando se comiencen las obras de dicho edificio en unos pabellones apartados del recinto conventual, empleando una mínima parte de la finca que pertenecía a la Orden de la Merced; en paralelo decaiga la estructura claustral que llega a nuestros días de una forma parcial, en la cual todavía hoy pervive como testigo de lo que en su día fue el recinto, su escalera.

⁸¹⁶ “El ex convento de Conxo” en *La Unión Gallega*, nº 39, (1881), pp. 388-389. El bosque anexo es el que hoy ocupan, en parte, los grandes pabellones del psiquiátrico.

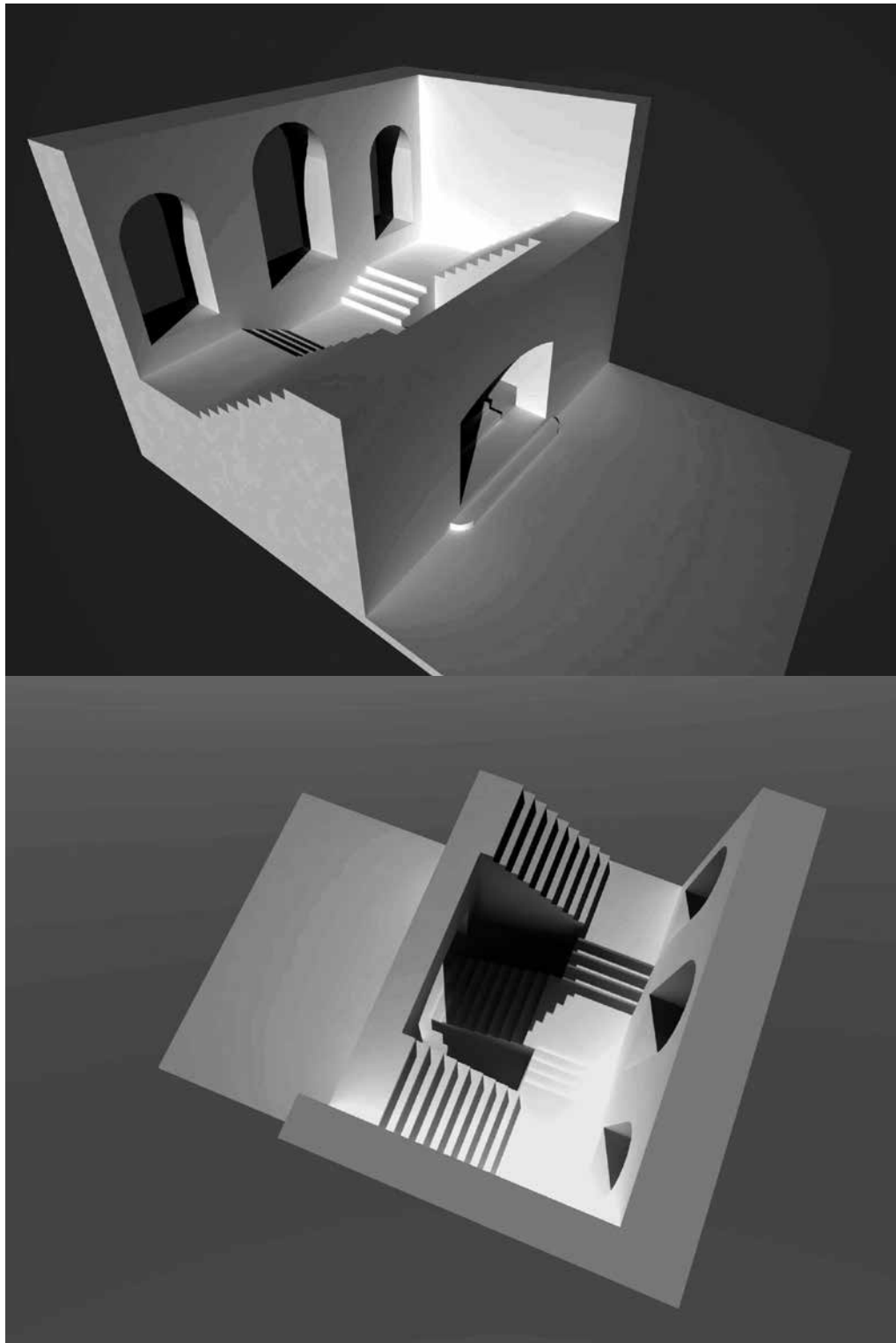


Fig. 342. Recreación de la escalera. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: Luis Jimeno.

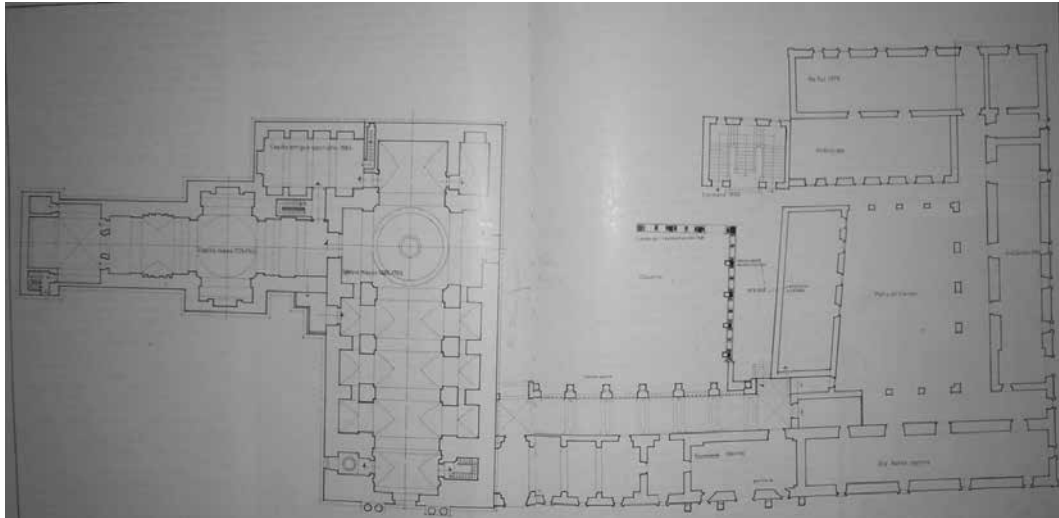


Fig. 343. Plano del estado actual del edificio. Fuente: Barral Iglesias (1992).



Fig. 344. Uno de los dos escudos que flanquean el acceso a la escalera.



Fig. 345. Acceso a la escalera desde claustro medieval.



Fig. 346. Desarrollo de la escalera.

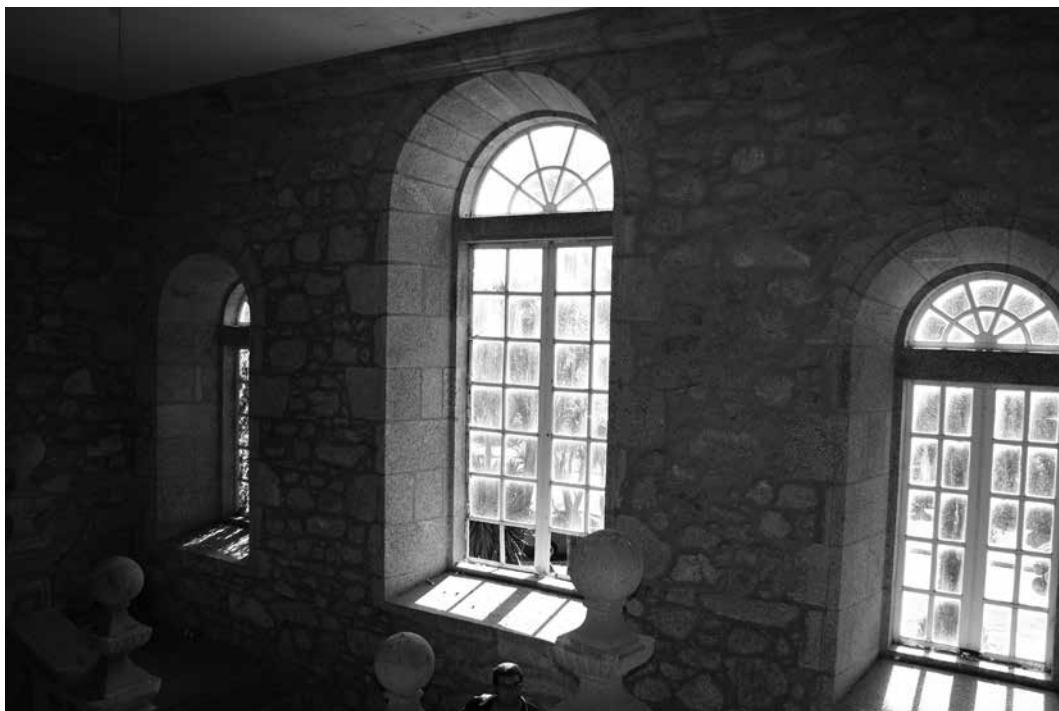


Fig. 347. Sistema de iluminación.

El convento de Santa Clara de Santiago o, lo que es lo mismo, de la Segunda Orden Franciscana, es decir, aquella en la que profesaban monjas que, como Santa Clara de Asís, siguieron la norma de vida del Padre Seráfico, ocupa en la actualidad una amplia extensión. Su planta dibuja una especie de trapecio irregular en la que tres de sus lados se corresponden con largos corredores que distribuyen las celdas, cocinas, almacenes y otras estancias anexas. Estos tres lienzos murales se proyectan a lo largo de las calles de San Roque, rúa de Arzúa y Tras Santa Clara. Es en esta última donde un cuarto brazo cierra el conjunto a través de la disposición, en marcada diagonal, de un conjunto compuesto por la iglesia, el refectorio, y las estancias destinadas a la Vicaría, locutorios y torno, a las que se procura un acceso inmediato desde la fachada principal del convento (Fig. 349). En todo este último conjunto, producto de una serie de intervenciones prolongadas en el tiempo, y en el que participan arquitectos de primera orden, es donde se van a disponer las dos escaleras monumentales más destacadas del convento, que responden a planteamientos totalmente diferentes, que dan soluciones a distintas funciones y que, a diferencia de lo que sucede en edificios de uso similar, se presentan como exponentes únicos de la riqueza expresiva y constructiva de este elemento.

La fundación del convento de Santa Clara, es una cuestión sobradamente estudiada y abordada en sus varias fases constructivas⁸¹⁸. A pesar de la ausencia de fuentes documentales que aludan a su fundación⁸¹⁹, se ha estimado que esta pueda datar aproximadamente de finales del siglo XIII, es decir, tan solo varias décadas después de que, como relata la tradición, San Francisco llegase en peregrinación a Compostela y fuera iluminado por el Señor en una noche en que rezaba en el Monte Pedroso, encargándole la construcción de un convento de su recién fundada Orden⁸²⁰. Lejos de lo que popularmente se sabe, el espacio inicial sobre el que se dispuso el recinto de esta comunidad femenina, no estuvo donde actualmente se emplaza. Existen noticias documentales de que su primer asentamiento estaría en las inmediaciones del río Sarela⁸²¹, pero precisamente las

⁸¹⁷ Mis agradecimientos a la madre abadesa Sor María de los Ángeles, quien me facilitó el acceso al convento. La investigación de este capítulo ha sido presentada recientemente en CORTÉS LÓPEZ (2014d, 121-149).

⁸¹⁸ Al respecto *vid.* CASTRO Y CASTRO (1983, 3-61). FOLGAR DE LA CALLE (1989). GIGIREY LISTE (1996).

⁸¹⁹ RODRÍGUEZ NÚÑEZ (1996, 83).

⁸²⁰ El resto de la historia es sobradamente conocida y, para aquellos que sean ajenos a la tradición, pueden acercarse al convento de San Francisco y leer la gran cartela fundacional dispuesta sobre la puerta de acceso a la recepción del Hotel Monumento, en la que se describen detalladamente los hechos.

⁸²¹ Así se recoge a partir de un fragmento de los *Hechos de don Berenguel de Landoria*, arzobispo de Santiago. Esta información fue recogida por RODRÍGUEZ NÚÑEZ (1996, 84) a través de lo ya publicado por CASTRO Y CASTRO (1983, doc. 1). A esta comunidad de monjas franciscanas se unieron entre 1577 y 1578 las pertenecientes a la TOR, procedentes del antiguo convento de Santa María a Nova, que previamente había sido ocupado por frailes de la TOR. El edificio fue comprado con el fin de que los jesuitas instalaran su colegio sobre sus terrenos, un proceso en el que puso todo su empeño en arzobispo Blanco. VÁZQUEZ MARTÍNEZ (1971, 163). Pero conviene aclarar que, a su vez, estas monjas pertenecientes a la TOR, con anterioridad habitaron un recinto cuya principal función era ser hospital. LÓPEZ (1947).

complicaciones del terreno sobre el que estaba asentado, propiciaron el traslado de la comunidad al extremo nordeste de la ciudad, extramuros de la misma.

Por ello, hay que comprender que las actuaciones sobre las que se va a tratar a continuación, son el resultado de un proceso consistente en la mejora e incremento de una serie de dependencias, sobre la antigua fábrica medieval, que amenazaba ruina⁸²². En la actualidad, poco se deja ver de esa vieja estructura, pero existen dos documentos gráficos que de alguna manera informan sobre su inicial configuración. De un modo muy sintético y poco descriptivo se recoge en el plano que el arzobispo San Clemente envía a Felipe II, como documento anexo a la carta en la que quiere reflejar la necesidad de construir una nueva muralla⁸²³. Este importante testimonio topográfico encuentra su traducción en alzado, a través de la representación de una vista de la ciudad, que acompaña el cuaderno del viaje realizado por el Primer conde de Sandwich⁸²⁴. A la manera de una *vedute* italiana, se ilustra la ciudad de Compostela a mediados del siglo XVII. Esta imagen resulta bastante complicada de analizar, pero todo parece apuntar a que en el extremo derecho aparecería recogida la iglesia y convento de Santa Clara, como un conjunto de características humildes, conveniente y habitual en las construcciones de recintos claustrales femeninos. Esta práctica de frugalidad arquitectónica, a la que se van a seguir acogiendo la mayor parte de estos espacios con sus remodelaciones posteriores, se evidencia —solo en parte— en el convento de Santa Clara, pues a través de alguna de sus intervenciones realizadas a finales del siglo XVII, se resolvieron varias de las obras artísticas más interesantes del Barroco compostelano.

Gran parte de este resultado fue debido a que, para la nueva empresa, las monjas franciscanas contaron con la participación de los arquitectos más afamados de ese momento, que además estaban actuando sobre otras obras de gran relevancia dentro de la ciudad. Domingo de Andrade, Fray Gabriel de Casas, Pedro de Arén; y ya más tarde Simón Rodríguez y Fray Ignacio de Fontecoba, serán quienes dirijan las obras que se pautarán a lo largo de varias etapas. Solo así se puede comprender una construcción de estas características donde la riqueza ornamental que se desprende de alguna de sus partes más importantes ha sido motivo de constantes estudios, ensalzamientos y detracciones.

Los trabajos de investigación que se han realizado sobre este convento, su iglesia y los arquitectos que trabajaron en ella son varios y abordan la cuestión en diferentes direcciones. Los que intentan

⁸²² Sobre la fábrica medieval *vid.* FRAGA SAMPEDRO (1996, 101-116). Situaciones similares fueron las de otros conventos de origen medieval, tales como el de San Martín Pinario, Santo Domingo, San Francisco o el de los mercedarios de Conxo. A lo largo de los siglos XVII y XVIII en torno a sus fábricas estuvieron trabajando los talleres de los artistas más destacados.

⁸²³ Plano conservado en Archivo General de Simancas y recogido en VIGO TRASANCOS (2003, 364).

⁸²⁴ Sobre su interpretación *vid.* VIGO TRASANCOS (2005, 271-293).

ahondar en la historia del conjunto medieval⁸²⁵, han sido complementados con otros que prestan especial interés a las obras allí ejecutadas desde la contratación de Domingo de Andrade. Manuel Murguía es uno de los primeros en calificar con la expresión de “desdichada portada” la obra de Simón Rodríguez⁸²⁶. Por su parte, Pérez Costanti, cuando habla de la obra de Domingo de Andrade, no hace mención a la intervención del arquitecto sobre este conjunto⁸²⁷. Realmente son los estudios de Folgar de la Calle quienes fijan de manera rotunda la relación de este arquitecto con la obra. Para empezar, a partir de ellos se determina de manera clara el arquitecto que va a realizar el proyecto. Domingo de Andrade supone la primera de las cuatro fases de renovación del recinto⁸²⁸. Por ello, Taín Guzmán, en su extensa monografía sobre el arquitecto, realiza un análisis exhaustivo sobre el llamado Cuarto Nuevo, que, junto a las trazas de la iglesia correspondió al citado maestro de obras de la catedral⁸²⁹. La construcción de este nuevo cuerpo suponía el primer paso de un largo recorrido constructivo y tiene una importancia fundamental porque —formando parte integrante del mismo— se contempla la configuración de la escalera principal del convento. Las etapas restantes a las que alude Folgar de la Calle se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII⁸³⁰. A la muerte de Andrade, en 1712, la dirección de las obras recae en Simón Rodríguez, discípulo y amigo del anterior, que además será el encargado de realizar la gran fachada principal con la que se da acceso al convento y a la iglesia desde inicios del siglo XVIII⁸³¹. Aunque la participación de los otros arquitectos es también determinante en el resultado final de la obra⁸³², se podría decir que para la definición de los dos conjuntos de escaleras solo resultan de gran interés las aportaciones de los principales proyectistas del nuevo recinto de Santa Clara.

Tras la firma del contrato con las monjas franciscanas, el arquitecto Andrade se enfrenta a una estructura medieval, cuyo acceso al interior no se hacía por la actual fachada, sino por la conocida

⁸²⁵ Algunos importantes estudios sobre el conjunto medieval de Santa Clara son: VIADER SERRA (1976, 63-78). CASTRO Y CASTRO (1983, 3-61). FRAGA SAMPEDRO (1996, 101-116).

⁸²⁶ MURGUÍA (1884, 128). Sin embargo, en un determinado punto de su obra reconoce que: “*puede tenerse, sin embargo, por un maestro de facultades superiores a las que deben concedérsele*”. MURGUÍA (1884, 141).

⁸²⁷ PÉREZ COSTANTI (1930, 15-23).

⁸²⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 120).

⁸²⁹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 201-202).

⁸³⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 131-133).

⁸³¹ Las montañas de esta fachada han sido localizadas en la iglesia hace escasos meses por los técnicos del Consorcio de Santiago, con motivo de la restauración del suelo de madera que durante largo tiempo protegió el original hecho en piedra sobre el que se dispusieron los trazos.

⁸³² En 1692, Fray Gabriel de Casas, a la par que actúa en las obras del convento de las Mercedarias, está trabajando en la remodelación del espacio situado tras el coro, situado a los pies de la iglesia, en el que se dispone el refectorio de Santa Clara, y que discurre hasta la pared que la separa del corredor de la portería por la cual se crean tres niveles, pensados para situar la bodega, el refectorio y la azotea. FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 124). TAÍN GUZMÁN (1998a, vol. 1, 207). FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 233-267). En 1695 la abadesa firma el contrato de construcción de la nueva iglesia con Pedro de Arén, maestro de obras de la catedral de Ourense, que también trabajó junto a Domingo de Andrade en obras como la iglesia de Santo Domingo de Lugo. PÉREZ COSTANTI (1930, 36-38). FERNÁNDEZ GASALLA (2004b, 959). A la vista de lo que se puede leer en el contrato, todo parece indicar que el tracista fue Domingo de Andrade. Estas aportaciones documentales fueron recogidas por FOLGAR DE LA CALLE (1990, 127-138). Y también en FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 124-125).

como puerta de la Portería, previamente reformada por Fray Gabriel de Casas junto con el resto del conjunto sobre el que intervino, que se situaba en línea con los pies de la iglesia o, más concretamente, con la pared que cerraba el refectorio⁸³³, allí donde esta lindaba casi con la calle de San Roque y para la que Andrade también aportará una solución de remate porticado que es la que todavía hoy se conserva⁸³⁴. Por tanto, con anterioridad a la intervención de Simón Rodríguez, el acceso al convento se efectuaría desde la calle de Tras Santa Clara, y no por la de San Roque, como se presentó a partir de la segunda década del siglo XVIII.

Antes de que sucediera todo el proceso de renovación que alteraría el orden establecido en esas partes, Andrade diseñó un nuevo volumen planteado para el extremo suroccidental del convento concretamente “desde el Dormitorio asta la pared que cierra el lucutorio y esta proximo al torno de dicho combento; y donde esta la cocina... todo lo qual amenazaba ruina”⁸³⁵. Así es como figura en el contrato que firma con la abadesa en 13 de octubre de 1687. Lo que pretendía era instalar en él las nuevas celdas y cocina, además de situar los locutorios y torno. Estas dependencias se distribuirían en torno a tres niveles, lo que conllevó a disponer un espacio reservado para una escalera con la que se agilizará la conexión entre las diferentes estancias (Fig. 350). De hecho, del mismo documento se desprende lo siguiente: “y se a de hacer la escalera de cantería con barrandilla de Madera y balaustres quadrados”. La situación de esta, sin duda, debió de estar condicionada por su acceso directo desde la antigua portería⁸³⁶.

El lugar en el que Andrade pretendió construirla se localiza en un punto estratégico en el discurso del edificio, lo que facilitó la buena comunicación de todas sus partes. Al emplazarla en la esquina que se conforma entre los extremos sur y oeste, lo que consigue es mantener una comunicación cerrada entre los tres niveles del claustro, donde fundamentalmente se disponen los dormitorios, cocina, y otras dependencias de la vida en comunidad, y que se distribuyen alrededor de los laterales norte, este y oeste; con aquellas otras dependencias que se disponen en el brazo sur. Son estas la iglesia, el coro, el refectorio, los almacenes. Finalmente, por medio de este recurso, consiguió

⁸³³ El refectorio también será modificado por Fray Gabriel de Casas, hacia 1692, y se dispone tras de la iglesia, continuando la marcada línea oblicua.

⁸³⁴ TAÍN GUZMÁN (1998a, 207). Para localizar esta portada, hoy escondida tras los muros que cierran el convento, es necesario acceder por la fachada actual, pasar el pasadizo y llegar al pequeño atrio ajardinado que, marcando una diagonal dirige a la entrada de la iglesia. Desde esa marcada diagonal en el lado izquierdo se encuentra el antiguo acceso al convento, el original y que todavía hoy se sigue empleando como modo de acceso más directo. Como se verá más adelante, la fachada proyectada por Simón Rodríguez décadas más tarde, forma parte de un nuevo cuerpo que se añade sobre el recinto conventual. Con su construcción se pretende darle una fachada nueva a la iglesia, pero también es la carta de presentación del convento porque desde ese momento es necesario pasar por ella para acceder al interior del convento. Por ello, y aunque la vieja entrada no se anula sino que queda resguardada tras la nueva fachada, a través de esa nueva estructura no solo se pretende comunicar de manera más directa el exterior con el recién creado Cuarto Nuevo sino que se desea dar una nueva visión del conjunto.

⁸³⁵ AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s-1928. Vázquez Mosquera, Domingo (1687), fols. 250-253. fols. 250-253, (1687). Documento publicado por FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 123). Y también TAÍN GUZMÁN (1998a, 201).

⁸³⁶ La disposición de la nueva fachada también propició un acceso directo desde la calle a las escaleras.

solventar la comunicación de la iglesia y del claustro con la nueva construcción del Cuarto Nuevo. Tal y como se explica, estaríamos ante un modelo interclaustral. Este tipo de escalera multifunción fue un recurso habitual en arquitecturas que se componían de varias unidades claustrales. La elaboración de este concepto permitía no solo abaratar los costes que suponía la construcción de una escalera individual para cada unidad claustral, sino que con su empleo también se podía optimizar el espacio y facilitar la comunicación en un edificio. Esto resultaba especialmente práctico cuando los recintos eran de grandes dimensiones.

La escalera de entrepatios responde a un planteamiento compositivo que no resulta novedoso en la tradición de la proyección de este elemento. Lejos de pensar esto, este esquema interclaustral fue una invención que comienza a tener lugar desde el mismo momento en que la escalera se entiende como un elemento imprescindible en el desarrollo de un edificio. Por ello, a la par que se experimenta con el repertorio formal y, derivado de este mismo proceso, surge la interconexión de varios espacios. Como su propio nombre determina, es una composición que se plantea principalmente para tipologías claustrales, cuando estas se yuxtaponen, como sucedió en su momento en el desaparecido Alcázar de Madrid (1536), proyectado por Alonso de Covarrubias⁸³⁷. En Compostela, recuérdese como en el convento de San Francisco de Santiago también se había construido una escalera multifunción que permitió el acceso desde este mismo espacio a los dos claustros de los que se compone el conjunto conventual.

Resulta evidente que el esquema habitual para una escalera que responde a estos parámetros consistía en situarla en medio de dos o tres claustros, al igual que había sucedido en 1764 con la proyectada por Fray Manuel de los Mártires para los posteriores del Hospital Real; o como también se disponía en el monasterio de San Esteban Ribas de Sil, que en la actualidad no se conserva. La escalera principal del convento de Santa Clara añade un matiz. En este caso no se sitúa entre dos claustros, puesto que el convento solo cuenta con uno. Sin embargo, sí que se estructura de tal manera que permite servir de elemento conector a varias dependencias. Al disponer una caja abierta, no solo en altura sino en varios puntos del paramento que permiten generar varias salidas en diferentes direcciones, se consigue el resultado deseado. Con frecuencia lo que se solía hacer era establecer una entrada por la que se accedía a la escalera y una salida de la misma, en el plano superior. Es decir, había una única dirección y dos sentidos (hacia arriba y hacia abajo). Esta

⁸³⁷ Este conjunto se recoge junto con otros tantos en el extenso trabajo de investigación de UREÑA UCEDA (2007, 74-79). La génesis de la escalera renacentista en España es un tema que ha suscitado interés. Al respecto *vid.* WETHEY (1964, 295-305). BONET CORREA (1975, 75-111). BUSTAMANTE GARCÍA (1985, 171-174). MARÍAS FRANCO (1985, 165-170). Fuera de España también existen bellos conjuntos de escaleras en Francia o Alemania. Algunos de ellos se tratan en CHASTEL y GUILLAUME (1985). VIEGNTHART-VAN DER VALKBOUMAN (1972, 443 y ss). En ocasiones también nos encontramos con monografías específicas de arquitectos que ocupan un papel muy importante en el desarrollo de los más importantes conjuntos de escaleras monumentales, proyectadas para los grandes palacios europeos. TAVARES (2003).

tradición se rompe en el diseño de la escalera de Santa Clara, lo que la convierte en el precedente inmediato de un sistema ingenioso —también diseñado por Andrade— aplicado en la escalera del convento de Santo Domingo de Bonaval. A pesar de que la tipología con que la resuelve nada tiene que ver con el de Santa Clara, la intención de disponerla en el ángulo conformado por las dos pandas claustrales del convento dominico, parece apuntar a un posible recuerdo de la otra obra ya ejecutada.

Lo dicho conviene tratarlo con cautela porque, tras la muerte de Domingo de Andrade, el encargado de retomar el proyecto es Simón Rodríguez⁸³⁸. Su intervención sobre el conjunto va a ser determinante puesto que sobre él recae el peso de diseñar no solo su fachada, sino lo que la complementa. Esto es, el pasaje de acceso al atrio de la iglesia y, sobre este, las dependencias de la Vicaría. La cuestión radicó en que para conseguir una unidad total con el resto del conjunto que se extendía a su izquierda, fue necesario actuar —no sabemos hasta qué punto— sobre el Cuarto Nuevo. Se trataba de fusionar su nuevo proyecto con el inmediatamente anterior y, por ello, fue necesario retocar algunas de las partes del proyecto de Andrade (Fig. 351). Folgar de la Calle señala que el nuevo maestro de obras pudo haber intervenido en el remate de la escalera. Lo hace en base a una serie de características estilísticas que se relacionan con el hacer del artista⁸³⁹. De ser así, esta situación no sería novedosa porque ya en 1705 Simón Rodríguez había recogido las trazas realizadas por Andrade para la construcción de las escaleras del pasadizo que daba acceso a las estancias del Tesoro⁸⁴⁰ de la catedral, cámara proyectada por Rodrigo Gil de Hontañón en el siglo XVI.

Independientemente de estas cuestiones, los continuos daños que sufrió la escalera complican su estudio a la vez que determinan la necesidad de repararlas. Pocas décadas después de que concluyeran las obras en el convento, la comunidad de monjas fue obligada a desalojar sus dependencias, fundamentalmente por la necesidad de dar cabida a las tropas militares durante los acontecimientos de la invasión francesa, de la misma manera que sucedió en otros conventos como el de Santo Domingo o San Martín Pinario, o en el colegio de San Clemente. Tras los conflictos con el exterior, se produjo una inestabilidad política española que hizo que liberales y carlistas se alternaran continuamente en el poder, de tal manera que los enfrentamientos fueron inevitables y ello llevó nuevamente a que estos edificios se adaptaran a las distintas necesidades que se iban planteando. Esto propició numerosos desperfectos y destrozos que afectaron especialmente al estado

⁸³⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 65).

⁸³⁹ Llama la atención la discordancia existente entre la balaustrada que encierra los dos primeros tramos y la solución adoptada en el primer rellano, con motivos de placas, que la vinculan directamente con el hacer de Simón Rodríguez. AZCÁRATE RISTORI (1951, 193-202).

⁸⁴⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 33-37). TAÍN GUZMÁN (1998a, 129-134).

de la escalera. Cuando se permitió a las franciscanas el acceso a sus dependencias⁸⁴¹, el estado de las mismas era bien distinto a aquellas en las que con anterioridad habían habitado. En consecuencia, aunque existen indicios de que se ha intentado intervenir sobre ellas, tales como la adaptación de una nueva barandilla de madera en su parte superior, el resultado no es el acorde al discurso de estas escaleras⁸⁴². Eso sí, pese a la triste imagen que ofrecen en estos momentos, la grandeza del conjunto todavía subyace y se hace presente.

El siglo XVII fue una época fundamental para la consideración de la escalera monumental, como elemento destacado en la organización del edificio⁸⁴³. Por ello se estudiaron aquellos puntos que todo buen arquitecto debía intentar respetar a la hora de proyectar una escalera. La correcta selección del lugar en que se debía disponer la escalera era el primero de esta serie de aspectos. La disposición de la escalera del convento de Santa Clara tras su fachada —de la cual se separa por medio de un corredor— hace de este un espacio oculto, cuya posición permite el acceso desde dos puntos. Desde la portada antigua, aquella que se sitúa bajo el refectorio y en la que trabajaron Fray Gabriel de Casas y Domingo de Andrade. El recorrido es de lo más sencillo ya que desde la entrada simplemente habría que acceder al claustro y una vez allí girar a mano izquierda. Eso explica que desde ese punto la escalera se inicie tras dos grandes arcos que separan el espacio precedente que actúa a modo de zaguán-corredor; de la caja de escalera y de un segundo corredor que es el que la separa de la fachada. A través de ese pasillo se abre una puerta que comunica con las estancias del Cuarto Nuevo. Sucede que con el posterior añadido de Simón Rodríguez se intenta establecer una comunicación desde el zaguán de entrada al cuerpo de escalera. Para ello es necesario pasar por varias de las estancias que se dispusieron en ese cuerpo intermedio entre la nueva fachada y el espacio de escaleras, lo que en consecuencia obliga a realizar un recorrido laberíntico, que se presenta como alternativa al inicial planteado por Andrade. Con todo, se ha conseguido resolver el acceso, pero hay que entender esta segunda entrada como una aportación posterior, un anexo. Por tanto, si en el proyecto de Andrade la escalera estaba pensada en función de la Portería antigua; en el segundo caso hay que tener en cuenta que es la nueva entrada dispuesta por Simón Rodríguez la que se supedita a la ubicación de la escalera, que por aquel entonces ya estaba construida.

⁸⁴¹ A diferencia de lo que sucedió con las comunidades masculinas, los conventos de monjas no fueron desamortizados. Las franciscanas fueron trasladadas temporalmente al convento de la Enseñanza. FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 133).

⁸⁴² Pons Sorolla realizó una intervención sobre el conjunto, en la década de 1970, en la que se actuó sobre las cubiertas. CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 191).

⁸⁴³ Con la creación de la Real Academia de Arquitectura Francesa, a mediados del XVII, de la que François Blondel fue su director, se imponen unos criterios en unión directa con los postulados de la Roma Clásica que encuentran en la obra de Vitruvio su mejor exponente. Es el momento en el que se comienzan a redactar los cursos de arquitectura que —como su nombre indica— son lecciones al estilo académico que se regirán por la Norma clásica. BLONDEL (1675). BLONDEL (1683). A estas siguieron otras obras, como la de A. Ch. de Aviler, de la que existieron varias copias entre las bibliotecas más destacadas de Compostela. Al respecto *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2014c, 58).

Desde el punto de vista compositivo, se presenta como un modelo diferente a la tradición compostelana. Lo más común era que las escaleras claustrales se dispusieran en uno de los lados de ese espacio y, a través de un único tiro distribuido en tres tramos, comunicaran mediante dos accesos la parte inferior con la superior, finalizando en un rellano. En este caso el esquema formal que se presenta es el mismo: tres rampas rectas separadas por dos descansillos conforman un esquema de caracol abierto en caja. La diferencia respecto al esquema tradicional radica precisamente en un aspecto que tiene mucho que ver con su carácter multifunción. En esta ocasión existen dos grandes rellanos que entre sí forman un ángulo de 90°. El primero de ellos —en el que finaliza el tercer tramo de la escalera— comunica con una puerta que lleva a la estancia que se genera en el ángulo marcado por el pasillo de la entrada al convento y el Cuarto Nuevo. El segundo se dispone en un punto superior al corredor que separaba la escalera de la fachada y se dirige a las estancias del Cuarto Nuevo, y en el sentido opuesto comunica directamente con dos de las pandas claustrales: la occidental que es la que corre en paralelo a la calle de San Roque, y la meridional que dibuja la línea marcada por la iglesia.

El recorrido por la escalera se hace de una manera adecuada a través del uso correcto de los elementos de descanso. Las dimensiones de los peldaños son apropiados para que dos personas puedan cruzarse en el tránsito de la escalera sin necesidad de entorpecerse entre ambos. De hecho, se puede destacar como hay cierto interés porque el resultado final resulte agradable a la vista. En este sentido, detalles tan concretos como el resalto de la huella respecto a la contrahuella, contribuye a conseguir el efecto deseado. Sucede que los conventos, máxime cuando ellos estaban habitados por comunidades femeninas, se caracterizaron por la ausencia de todo tipo de elemento decorativo. La austeridad debía de ser uno de los puntos fundamentales que debían de perseguir en cualquier actuación. Esto mismo se debía de trasladar al plano arquitectónico. A pesar de la riqueza constructiva que se demuestra en muchas de las partes existentes en el convento, la escalera queda libre de cualquier tipo de ornamentación parietal. Pero no sucede lo mismo con la solución que se le da a la barandilla. En este sentido el caso vuelve a ser excepcional. De hecho, gracias a este elemento se pueden detectar varias fases constructivas, sobre las cuales Folgar de la Calle ya hizo mención⁸⁴⁴. De esta manera, la barandilla que recorre los tramos de la escalera, probablemente pertenecería al proyecto de Andrade. En el planteamiento inicial esta barandilla se presentaba como una obra en madera, cuestión que difiere radicalmente del resultado final. Esta modificación ya fue apreciada por Folgar de la Calle, y reforzada por Taín Guzmán. Ambos creen que este cambio aparece recogido, de manera indirecta, en una nota que aparece en el *Libro de Cuentas* de 1688-1689, en el que se dice que se ha pagado al maestro de obras la “obra del quarto nuevo que hizo y otras adiciones que no

⁸⁴⁴ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 65).

iban en la escritura”⁸⁴⁵. Al no especificarse más la cuestión, solo queda conceder el beneficio de la duda y creer en la posibilidad de un cambio de idea de último momento. Una práctica que, al menos en cuestiones de carácter menor, como es la sustitución de un elemento de reducidas dimensiones, era y sigue siendo bastante habitual en el proceso de una obra⁸⁴⁶.

Pero el resultado final, realizado en cantería, presenta alteraciones en su discurso, de manera que al estilo desarrollado en los primeros tramos se impone un segundo tipo con que se cierra el rellano que dirige al Cuarto Nuevo, ofreciendo un diseño que se podría vincular al estilo de placas habitual en la obra de Simón Rodríguez. Por tanto, todo apunta a que debió de realizarse en esa segunda fase de construcción en el convento, en la que participó el citado arquitecto. En esencia, se respeta la idea inicial de balaustre planteado por Andrade, compuesto por tres piezas fundamentales entre las que se intercalan una serie de molduras menores. La parte principal es la que se crea por la disposición de dos cubos que encierran en su parte central un prisma de perfil curvo. El peculiar estilo de la obra de Simón se aprecia en el empleo de este mismo esquema, con la diferencia de que alarga la pieza superior y la remata con una moldura de corte semicircular. En consecuencia se genera un efecto más estilizado y que resulta ser un precedente para obras posteriores, realizadas por otros arquitectos, como Lucas Ferro Caaveiro⁸⁴⁷.

Seguridad y belleza eran dos elementos clave en la creación de una escalera. El primero de estos conceptos es el resultado de la selección del mejor esquema para su desarrollo, pero también de la fijación de unas determinadas medidas para cada elemento que la constituye. La forma también genera un efecto bello que se potencia no solo con el elemento decorativo, sino también con otro recurso, que en primera instancia tiene como principal función garantizar la firmeza del conjunto. Este recurso es la dotación de luz, que toda escalera precisa tener. Arriesgado sería subir o bajar por una de ellas sin tener una visión adecuada. En muchas ocasiones resolver este problema en un espacio interior no ha sido del todo fácil, ni su resultado adecuado. En este punto, la escalera de Santa Clara no se muestra del todo audaz. La interposición de un pasillo entre una fachada ya de por sí hermética y la propia escalera, así como su posición al oeste, condiciona que la luz sea muy limitada y el espacio, en general, resulte demasiado oscuro (Fig. 352). Aunque en el medio del discurso de la escalera se ha horadado el muro y dispuesto una serie de tragaluces, y sobre estos se levantó la barandilla que marca el suelo inmediatamente superior y, por tanto, el pasillo del primer

⁸⁴⁵ ACSCS. “Libro de cuentas de la señora abadesa y oficiales nº 25”, leg. 4, fol. 217. Información publicada en FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 123); y TAÍN GUZMÁN (1998a, 207).

⁸⁴⁶ Al no disponer de información más concreta y detallada sobre el proceso de construcción de la escalera, realidad bastante habitual en la elaboración de este elemento, no podemos determinar claramente qué pudo haber sucedido.

⁸⁴⁷ Este tipo de barandilla, aunque con sus correspondientes diferencias, se aprecia en el remate de la iglesia de la Angustia de Abajo (actual San Fructuoso), fechada en torno a 1754.

nivel en el que ya se abren las ventanas del primer piso, el resultado en la parte inferior sigue siendo poco luminoso.

En el plano constructivo, sorprende la interesante infraestructura pétrea que disponen en la base de la escalera y que evidencia como la carga del resto de las rampas recae directamente sobre ella⁸⁴⁸. El empleo de piedra en todo el arranque inicial no solo revela el gusto de los arquitectos por crear una estructura bella, sino que pone de manifiesto el interés y buen trabajo de los maestros canteros, que nuevamente subrayan una tradición en la que la arquitectura gallega ha demostrado aportar los más bellos ejemplos de este tipo de trabajos con el granito⁸⁴⁹. Los bloques de sillería se emplean en la construcción del sistema de arranque inicial de la escalera y también en el occino superior que se proyecta a modo de arco volado sobre los dos primeros tramos que, en definitiva, actúan como elementos de descarga. Este recurso no es novedoso y de hecho ya se conocía en la arquitectura gallega desde finales del siglo XVI. Sin embargo, al menos en el caso compostelano, se presenta como el único ejemplo de esta tipología en lo que a arquitectura de comunidades femeninas se refiere⁸⁵⁰. La sillería también se aplica en la definición de los arcos de acceso, mientras que la unión entre ambos se hace por medio de mampostería. Es una manera de dignificar el conjunto, subrayando aquellos puntos más importantes. En conclusión, se trata de una escalera que por la manera en la que actúan los componentes de su construcción resulta bella, pero ante todo es segura.

⁸⁴⁸ La tradición de la construcción de escaleras es anterior a la que desarrolla la tratadística europea del siglo XVII. Inicialmente la práctica constructiva de este elemento se había relacionado con el arte del corte de la piedra, o lo que es lo mismo, con los tratados de estereometría en los que se explicaba el arte de construir y trabajar con este material. Al respecto *cfr.* PALACIOS GONZALO (2003). Por ello en los pocos tratados o cuadernos que se han conservado y que han llegado a nuestros tiempos, la escalera aparece desarrollada en sus varias posibilidades, junto a un muestrario de capialzados, arcos, pechinas, bóvedas... En definitiva, escalera y piedra eran dos caras de la misma moneda. En estos tratados de cantería, o del arte de la montea, se explicaba de una manera muy técnica cómo el arquitecto debía de diseñar la escalera en piedra y cómo el maestro cantero debía trasladarla del plano bidimensional al bloque o volumen en tres dimensiones. La montea es un recurso muy habitual en la época. Se trata de una especie de plantillas a escala real que funcionaban como lo hacen las plantas, alzados o secciones sobre el papel. En palabras de CALVO LÓPEZ (2013, 43-44) son “rasguños” sobre la piedra. El término define muy bien la cuestión. Esos rasguños históricos, grabados sobre la piedra, permanecen todavía hoy en nuestro entorno. Son huellas habitualmente ocultas, pero que continuaban estando presentes. El paso del tiempo ha desgastado estos rasguños muy difíciles de localizar en los suelos y paramentos de los claustros y cualquier otro lugar próximo a las obras. Para el estudio de las monteas en Galicia *vid.* TAÍN GUZMÁN (2003b, 339-366). Pues bien, estas trazas, en tamaño original, también pueden aparecer en otros puntos del espacio donde se establece el taller de obras, normalmente en las inmediaciones del terreno en el que se está actuando, y a menudo es frecuente que se localicen en los suelos de cajas de escaleras, como sucedió con las que Andrade proyectó para Santo Domingo de Bonaval. En los suelos del claustro de la Portería del convento de San Francisco de Santiago, también se pueden observar los trazos de una serie de monteas, probablemente alteradas, debido a una alteración diferente de las piedras, que se pudo producir con la recomposición de determinadas partes de este espacio.

⁸⁴⁹ La estereometría cobró especial auge en el siglo XVI a través de obras como las de Philibert de L’Orme en Francia o Andrés de Vandelvira en España. L’ORME (1567). VANDELVIRA (1601). Los tratados de arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Torixá, Tomás Vicente Tosca o el de Benito Bails mantienen esta vieja tradición del corte de la piedra, que alternan con una nueva manera, más descriptiva, de entender la arquitectura. De 1740 es el cuaderno *Algunos Cortes de Arquitectura* de Francisco Antonio Fernández Sarela, arquitecto municipal de la ciudad, que se mueve en el mismo círculo de Simón Rodríguez. CORTÉS LÓPEZ (2014a).

⁸⁵⁰ El empleo de arcos occinos en escaleras claustrales gallegas lo encontramos en las escaleras del colegio del Cardenal de Monforte o también en las escaleras de los monasterios de San Clodio de Leiro, Montederramo, Celanova y en Santiago no solo en el claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, sino también en el colegio de San Clemente o en el de San Jerónimo, entre tantos otros. En Salamanca, la Escalera de Soto del monasterio de San Esteban (1553-56) constituye un modelo previo en el que está trabajando Rodrigo Gil de Hontañón.

La reconstrucción de parte de este conjunto de Santa Clara se hace en un momento de gran actividad constructiva en la ciudad de Santiago, de reformas que afectan fundamentalmente a sus grandes conjuntos conventuales. En el monasterio benedictino de San Martín Pinario apenas se acaba de ejecutar la escalera del claustro de las Oficinas (1681). En 1696 Fray Gabriel de Casas está trabajando en la Sacristía de la iglesia, con su correspondiente escalera de acceso al coro superior. En el convento de los Mercedarios de Conxo también se estaban ejecutando nuevas obras que tuvieron como resultado la ejecución de uno de los planteamientos de escalera claustral más interesantes y novedosos del momento. Sucede esto en 1690. En Santo Domingo de Bonaval, Andrade comienza a reformar el claustro donde integrará su famosa escalera de triple hélice volada. Sin embargo, en cualquiera de estos casos se trata de modelos de escaleras pensadas para comunidades masculinas, donde las pautas a seguir en sus construcciones eran bien diferentes. Las escaleras principales del convento de Santa Clara, con todos los avatares que hayan podido sufrir a lo largo de este tiempo, se alzan como un ejemplo único que destaca por encima de cualquier otra que responda al mismo contexto en el que estas se presentan.

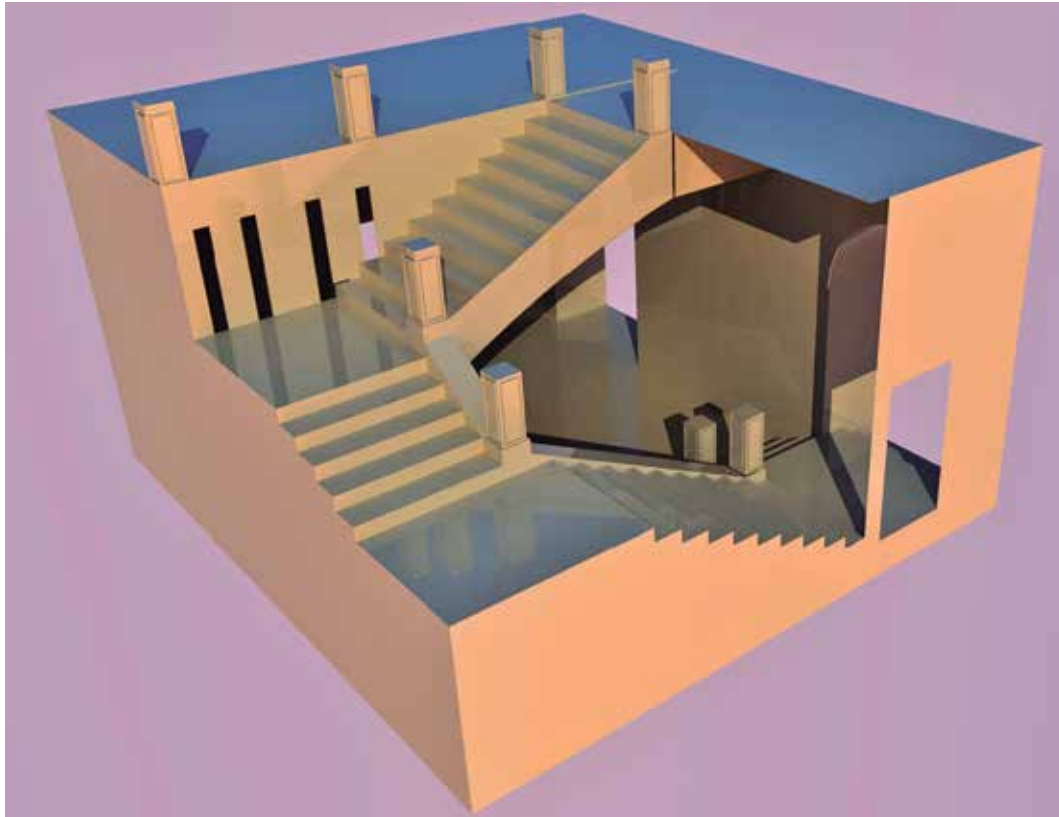


Fig. 348. Recreación de la escalera.. Autor: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa

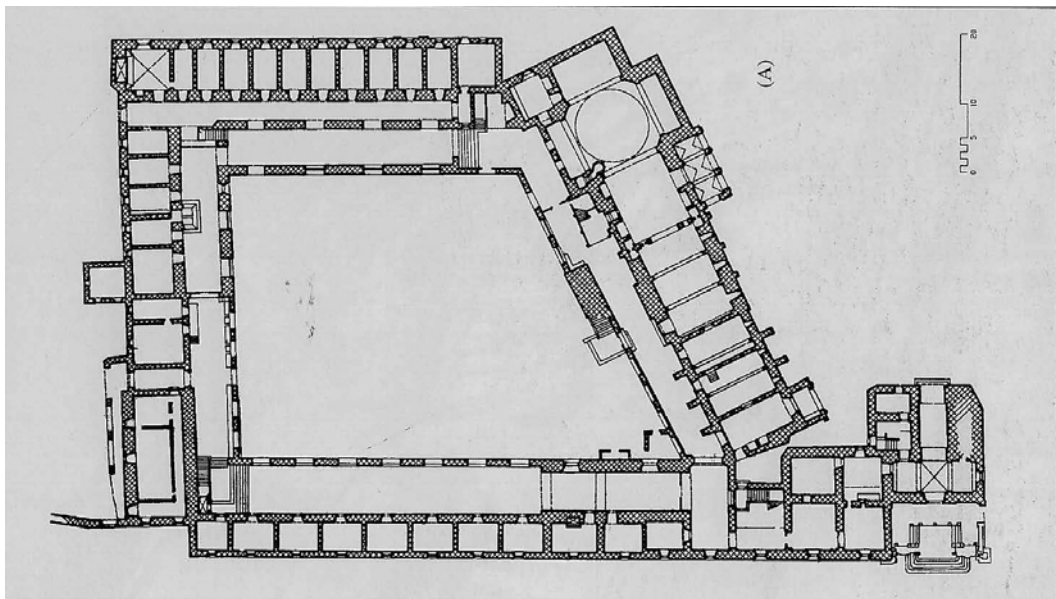


Fig. 349. Plano del convento. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).



Fig. 350. Escalera claustral.



Fig. 351. Primer nivel con modificaciones introducidas por Simón Rodríguez.



Fig. 352. Sistema de iluminación.

El convento de Santo Domingo de Bonaval [Núm. 26] (Fig. 353)

El nacimiento de la ciudad, vinculado al hallazgo de los restos del Apóstol, hizo que en las inmediaciones del *locus Sancti* progresivamente se fueran creando los primeros monasterios y conventos de las órdenes religiosas de los benedictinos, franciscanos y dominicos. En capítulos anteriores se ha tratado el caso concreto de Santa María de Conxo, cuyo origen estaba relacionado con un cenobio prerrománico en el que habitaron las monjas de la regla de San Benito, hasta su traslado a Antealtares; y como a lo largo de la Época Moderna fue modificando su estructura y configurándose cómo uno de los principales conventos extramuros de Santiago.

Los orígenes de Santo Domingo de Bonaval aunque posteriores al cenobio benedictino (Fig. 354) datan de época medieval —de la cual se mantiene la iglesia— de tal forma que en 1693 la situación ruinoso en la que se encontraba obliga al, por aquel entonces, prior del convento, Fray Pedro Tabares, a solicitar al cabildo una ayuda para la reforma del inmueble⁸⁵¹. El arzobispo Monroy va a ser quien promueva la reforma de este convento —próximo al acceso de la Vía Francígena⁸⁵²—, sobre el que Bonet dice que por sus dimensiones: “dio campo al artista para realizar un gran edificio de habitación, con diversas partes en las que pudo explayar su arte y conocimientos técnicos”⁸⁵³. Añade Ríos Miramontes que aunque esta reforma afectó especialmente a las dependencias conventuales “también pagó la construcción de una nueva fachada de la Iglesia, la torre y la sacristía”⁸⁵⁴.

Los problemas estructurales que padecía el recinto en 1681, se agravaron en los siguientes años de tal manera que, tras la petición de 1693, el prelado Antonio Monroy que fue fraile de la Orden Dominicana, y General de la misma, contribuye a sufragar una pequeña parte de las obras que necesitaba el claustro. Tan solo dos años después decide hacerse cargo del proyecto completo, con excepción de la iglesia, que todavía hoy se mantiene en su estado original⁸⁵⁵.

Por otro lado, cuando Bonet habla del ‘artista’ se está refiriendo a Domingo de Andrade, por aquel entonces Maestro Mayor de las obras de la catedral que, sin duda, va a demostrar su pericia técnica y su genio artístico en esta obra que, recogiendo las palabras de Bonet: “después de la Torre del Reloj, la obra más importante de Andrade es la parte de edificios que construyó por encargo del arzobispo Monroy, en el convento de Santo Domingo de Santiago”⁸⁵⁶.

⁸⁵¹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 218).

⁸⁵² RÍOS MIRAMONTES (1982, 549).

⁸⁵³ BONET CORREA (1984, 393).

⁸⁵⁴ RÍOS MIRAMONTES (1982, 549).

⁸⁵⁵ TAÍN GUZMÁN (1998a, 218).

⁸⁵⁶ BONET CORREA (1984, 393).

Las obras del convento de Santo Domingo —y el caso concreto de sus escaleras— han suscitado el interés de muchas personalidades y estudiosos. Siempre se ha hablado del asombro que causan sobre quien las observa por primera vez; de la artificiosidad técnica que demuestra su construcción; de la originalidad de la misma. Murguía, a propósito de esta, decía que era: “digna de estudio notable”⁸⁵⁷. Sobre la triple espiral que ella dibuja se han establecido metáforas, como si de una columna salomónica se tratara... Conforme a esto, en 1880, Fernández Sánchez afirmó que:

“No debe salirse del caritativo establecimiento sin ver la *triple escalera de caracol*, que no vacilamos en recomendar como uno de los objetos más notables que Santiago encierra. Pasma verdaderamente, así a nacionales como a extranjeros, la vista de aquel atrevidísimo alarde de ingenio, de arte y de ciencia, y apenas puede uno explicarse como en tan reducido espacio se desenvuelven sin embarazarse ni esconderse, ántes bien ostentando toda su gallardía y ligereza, aquellas tres elegantísimas escaleras, que parecen enroscadas en el aire”⁸⁵⁸.

Con anterioridad se han registrado ciertos comentarios que exponen el valor que se le ha dado desde los primeros momentos de su creación. Así, en 1705, recién concluidas las obras, en una descripción de las fiestas celebradas en honor a Pío V se alaba su belleza. Y no solo eso, sino que además se añade: “que no encierra en sus anchos senos otra semejante la Europa”⁸⁵⁹. Mendoza de los Ríos, a su vez, la entiende como: “una de las cosas mas celebres de España”⁸⁶⁰ (Fig. 355). Recoge un manuscrito redactado en aquella época que: “Ay tambien en la esquina, q hacen dhos dormitorios una escalera de caracol tan ermosa, q es la admiración de los naturales y estrangeros, los q vienen de distintos reynos encargados no degen de ver dha obra”⁸⁶¹.

Hasta aquí apenas se hace mención al encargo de la obra y a su proceso de ejecución, limitándose exclusivamente a alabar la obra y, en ocasiones, a hacer una descripción de la misma. Probablemente sea Pérez Costanti quien recoja en su *Diccionario de Artistas* las primeras referencias, relacionándolas con la figura de Andrade y su actuación en el proyecto de reforma del claustro de Santo Domingo de Bonaval, promovido por el arzobispo Antonio Monroy:

“Encomendaronse en 1695 (20 de Octubre) las obras de reedificación del citado monasterio de Santo Domingo; comprendiéndose, entre ellas, los tres lienzos del claustro que quedaban por hacer [...]. Añádese en el contrato: ‘Que en la escalera se ponga barandilla de hierro, y si aquella fuere de *caracol de Mallorca* se excusa dicha barandilla, pero se disponga de tal modo

⁸⁵⁷ MURGUÍA (1884, 25).

⁸⁵⁸ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 197).

⁸⁵⁹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 220-221). Extraído de MONROY (1715, 55).

⁸⁶⁰ MENDOZA DE LOS RÍOS (1731, 88).

⁸⁶¹ ACS. Libros rotulados “Varia”. Serie 1ª. Tomo III. IG 705 (1447-1787). “Papeles varios sobre el convento de Santo Domingo de Santiago”, fol. 178-r y 178-v. *Cit.* por TAÍN GUZMÁN (1998a, 221).

que de ella se comunique el paso a todos los dormitorios del uno y otro lienzo, y que le deje con toda la luz necesaria”⁸⁶².

Este texto forma parte de las condiciones que se han de respetar en el contrato firmado entre el arzobispo Monroy y Domingo de Andrade y que recoge y amplía Taín Guzmán cuando incluye que: “y se asegure en los pilares con sus tirantes, y los balaustres sean redondos y fuertes, pero bien limados y pulidos”⁸⁶³, sugiriendo que la traza definitiva: “es posterior a la firma del contrato pues en las condiciones de obra no se indica claramente cómo han de construirse”⁸⁶⁴.

Domingo de Andrade es el ejemplo de artista procedente del taller de la catedral que extenderá su estilo a lo largo de la ciudad compostelana y de su radio de actuación. De este modo, aunque su hacer siempre estuvo destinado a obras relacionadas con la basílica jacobea, esto no fue un obstáculo para su participación en otro tipo de obras de carácter civil. El hecho de trabajar para el cabildo le permitió poder realizar otro tipo de actuaciones, con frecuencia financiadas por el Clero, construyendo gran parte de las casas señoriales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII; y creando un estilo propio que será la base para otras obras palaciegas que se erigen a lo largo del siglo XVIII en Santiago⁸⁶⁵.

La firma del contrato en 1695 supuso el inicio de la reforma del convento dominico. Las labores — según el contrato firmado— deberían de hacerse en el plazo de seis años⁸⁶⁶, y en este periodo de tiempo las alas oeste y norte del convento tenían que estar finalizadas. Sobre las antiguas dependencias —hoy alteradas por las diferentes readaptaciones que experimentó el recinto— Taín Guzmán intenta reconstruir el espacio en base a antiguos textos que describen el orden espacial del nuevo conjunto:

“El ala oeste, de mayor altura como consecuencia del desnivel del terreno, albergaba en la planta baja el refectorio de ‘cielo raso’, el ‘de profundis’, el ‘ante de profundis’ y la hospedería, todos enlosados con cantería. Los dos pisos superiores se distribuían en celdas. En la misma ala

⁸⁶² AHUS. Protocolos Santiago. Protocolo s-2345. Caamaño, Domingo Antonio (1695), fol. 67. PÉREZ COSTANTI (1930, 17-18).

⁸⁶³ TAÍN GUZMÁN (1998b, 539).

⁸⁶⁴ TAÍN GUZMÁN (1998a, 220).

⁸⁶⁵ Su capacidad artística no solo se limitó al ámbito arquitectónico en sus vertientes religiosa y civil, sino que también participó en el trazado de retablos; dibujos y grabados; y trascendiendo el ámbito de la *praxis* es el primer arquitecto gallego conocido hasta el momento del que se conserva una obra escrita sobre el modo de crear arquitectura. Según había indicado Filgueira Valverde, se sabe que Fray Gabriel de Casas también escribió un tratado de arquitectura, hoy desaparecido. Por esa razón, se considera que Andrade es el primer y único tratadista que hubo en Compostela. La localización del tratado de Fray Gabriel podría dar un giro a esta situación. Sobre su trayectoria *vid.* BONET CORREA (1984, 359-429); y para un estudio mucho más pormenorizado *vid.* TAÍN GUZMÁN (1998a) y TAÍN GUZMÁN (1998b).

⁸⁶⁶ RÍOS MIRAMONTES, (1982, 549). TAÍN GUZMÁN (1998a, 219).

y relacionada con el refectorio también se disponía la cocina con una chimenea de piedra que servía ‘de calefactorio a la comunidad’ y varias alacenas”⁸⁶⁷.

Respecto al ala norte, basándose en un indicio como es el gran número de ventanas que se proyectan en la fachada, piensa que en ella podría haber estado la gran biblioteca, aquella que en su día debió de albergar algunos de los tratados de arquitectura que aún hoy conservan el exlibris del convento⁸⁶⁸. Es probablemente en este lateral donde se incluyeran otras dependencias —como es el caso de la sala capitular— aunque no existe ninguna prueba determinante que lo confirme.

No obstante, siguiendo a Taín Guzmán, cuando se firma el contrato de construcción no se disponía de un proyecto determinado para la escalera⁸⁶⁹. Lo que sí parece claro, a juzgar por las imposiciones del contrato, es que esta debía de cumplir el requisito de unir las diferentes dependencias de las alas norte y oeste en cada uno de sus niveles⁸⁷⁰, lo que obligaba a presentar un nexo de unión que trabaja en dos sentidos: vertical, atando las tres alturas de las que consta el edificio; y horizontal ya que se convertía en el núcleo que facilitaba el acceso directo entre las distintas plantas de los dos pabellones. La disposición de la escalera en el ángulo que configuran ambas pandas claustrales cumple la premisa que permite comunicar todas las estancias de ambas galerías. En consecuencia lo que se generaba era una pluridireccionalidad que debía de ser bien conocida por todo aquel que quisiera acercarse de un punto a otro de la forma más rápida posible.

Domingo de Andrade no se contenta con presentar un modelo simple. Lejos de ello plantea un esquema complejo, tomando como punto de partida aquella escalera de caracol de Mallorca que se ponía como ejemplo en las condiciones de obra, y haciéndolo múltiple⁸⁷¹. El resultado es un tipo de triple escalera volada, en la que tres tiros en forma de hélice se proyectan de manera independiente entre sí; pero en la que cada una de esas espirales determina la razón de ser la otra. Es decir las tres se necesitan entre sí, formando parte de un mismo conjunto, de tal manera que la ausencia de una condicionaría el desarrollo global del conjunto.

Estas tres escaleras de discurso dextrógiro se concentran alrededor de una misma caja de planta circular, haciendo de ella una escalera multifunción. Cada rampa parte de un punto diferente y, a pesar de que en todo momento no existe una pérdida de referencia, jamás podrán reunirse en un mismo punto, al menos dentro de este cañón en el que se inserta la triple hélice. Desde este

⁸⁶⁷ TAÍN GUZMÁN (1998a, 220).

⁸⁶⁸ Esta cuestión ya se abordó en el capítulo 3.2., dedicado a las bibliotecas compostelanas (p. 295).

⁸⁶⁹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 220).

⁸⁷⁰ IDEM.

⁸⁷¹ Esta cuestión ya fue abordada por SANJURJO ÁLVAREZ (2012, 162). En su trabajo expone como este tipo de escaleras se podrían relacionar con las *geometrical staircases*, voladas en piedra, típicas en Inglaterra a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y que se solían disponer en espacios principales.

momento comienza un juego acorde a la estética del Barroco. Un segundo aspecto importante, por el que esta escalera cumple varias funciones, es que cada uno de estos tiros independientes —que aparecen numerados en su inicio— procura el acceso a una serie de puertas que llevan a las diferentes estancias de las dos alas laterales del claustro. Estas puertas se abren en diferentes puntos de la torre que da cabida a las escaleras, de manera que se podría decir que todo el cilindro esta perforado en distintos puntos y niveles. No obstante, no todas las rampas tienen la misma longitud, pues solo una de ellas será la que llegue hasta el lucernario y terraza final. Las otras dos se limitan a comunicar las plantas de las alas laterales y encuentran su fin antes de alcanzar la parte superior. Por lo tanto, mediante el empleo de este esquema de escalera, no solo se facilita la interrelación directa de varios espacios en el edificio; sino que también se economiza el tiempo de circulación de un punto a otro. Fue Fray Lorenzo de San Nicolás uno de los primeros en definir el sentido de esta escalera:

“las quales tienen diferentes entradas y salidas, aunque a unos mismos suelos: y estas suceden cuando en una casa principal hay servicio de hombres y mujeres, sirviendo unos por una parte, y otros por otra. Es una cosa muy decente y debida al decoro de casas principales”⁸⁷².

La complejidad técnica de esta escalera se traduce en un interesante proceso intelectual que encuentra sus primeras manifestaciones en algunos esquemas que recogen algunos de los tratados italianos, los que tuvieron más influencia en las bibliotecas compostelanas. Solo al amparo de los dibujos de Palladio se puede entender este conjunto. No obstante, como bien indica Taín Guzmán:

“no ha sido posible encontrar otra escalera de estas características en algún otro edificio barroco o posterior en Galicia y en Europa, lo que la convierte en única en su género. Solamente existe, que yo conozca, una semejante, aunque de dos rampas, en Roma. Se trata de la construida a principios de este siglo por G. Momo en el Museo Vaticano, utilizándose un ramal para acceder al museo y el otro para la salida”⁸⁷³ (Fig. 356).

Se puede decir que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII la escalera de caracol fue un esquema que apenas se empleó —al menos en la Europa continental— probablemente como consecuencia de la influencia de la tratadística, que recomendaba la sustitución del viejo modelo circular por los tramos rectos, siguiendo la coherencia que marca el paso natural del hombre. François Blondel renegaba de la vieja tradición medieval, aunque habría aceptado escaleras como las del Museo Vaticano, porque los peldaños de estas tienen una amplitud considerable y, siendo así las condiciones de seguridad mejoraban.

⁸⁷² SAN NICOLÁS (1639, cap. XLIV, 119-v).

⁸⁷³ TAÍN GUZMÁN (1998a, 221).

Sin embargo, la tradición de este tipo de escalera —que era un poco más complejo que el de un tiro único— se puede localizar en algunos ejemplos concretos del Renacimiento, tomando su punto de partida en la escalera principal del castillo de Chambord y su explicación en el tratado de Palladio. No obstante, este arquitecto veneciano la entendió como una escalera formada por cuatro rampas independientes, cuando en realidad solo se ejecutaron dos que giran en torno a un núcleo central hueco, que actúa a modo de linterna. Lo que hace Palladio es tomar este ejemplo para su catálogo de tipos de escalera⁸⁷⁴. Por su parte, Leonardo da Vinci, con anterioridad había dibujado una escalera en caja cuadrada, de cuádruple revolución que se articulaba alrededor de un macizo central. Más próximo al modelo presentado en Bonaval es el caso italiano ejecutado en el Pozzo di San Patrizio en Orvieto (1527-1537) obra de Antonio da Sangallo, el Joven, en el que la escalera se realiza perforando en eje vertical una montaña, para dar acceso al pozo; entrando a su interior por una de sus rampas y saliendo de él por la otra⁸⁷⁵. Se trata, por tanto, de una escalera pensada en negativo, es decir, que desde el plano donde se encuentra el usuario, está planteada para descender. Es un tipo de escalera que nace al amparo de una obra de ingeniería y que como tal se va a seguir empleando, pues hacia 1800 este mismo esquema —aunque ahora triple— se desarrolló en The Grand Shaft en Dover⁸⁷⁶, como parte integrante de una fortificación. Existe otra fuente documental a la que alude Taín Guzmán: *Le due regole della prospettiva* de Vignola⁸⁷⁷. Este tratado de arquitectura figuraba entre los citados en las *Excepciones* de Andrade, lo que lleva a pensar que de un modo u otro conocería su obra. Una de sus láminas ilustra el desarrollo de una escalera de doble revolución con un vacío central (Fig. 357). En relación a este tratado de arquitectura, Sanjurjo Álvarez no solo advirtió su posible repercusión en la obra de Andrade sino que, además, lo vinculó con toda una serie de cuadernos manuscritos del corte de la piedra, destacando muy especialmente

⁸⁷⁴ IDEM. Taín Guzmán asegura que el modelo de escalera para Santo Domingo está tomado de *Los cuatro Libros de Arquitectura* de Palladio. Lo hace en base a la presencia del tratado de este arquitecto, que circulaba por muchas de las bibliotecas compostelanas y que, según Taín Guzmán, era uno de los libros que formaba parte de la biblioteca de Domingo de Andrade. TAÍN GUZMÁN (1998a, 105). Pero también debo añadir que considero que, junto a esta obra, fue fundamental el tratado de *Le due regole della prospettiva* de Vignola (1583), del que con certeza se puede decir que existieron ejemplares como el que formó parte de la biblioteca de Fray Gabriel de Casas. Al respecto *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

⁸⁷⁵ Probablemente este sistema de acceso se planteó pensando en los animales de carga con los que se iba a coger agua al fondo del pozo.

⁸⁷⁶ La tradición inglesa de las *geometrical staircases*, a las cual se acaba de hacer referencia, sigue estando presente en esta obra del siglo XIX.

⁸⁷⁷ TAÍN GUZMÁN (1998a, 221). Considero que esta obra, *Le due regole della prospettiva* de Vignola (1583) fue determinante en la concepción de esta nueva escalera, ya que a fin de cuentas en la de Palladio el modelo presentado se articulaba a través de un macizo central perforado. Vignola añade a este primer esquema el tipo de escalera volada, sin núcleo, que realmente se identifica más con el modelo presentado en Santo Domingo. Además se puede afirmar con certeza que esta obra de Vignola también formó parte de la biblioteca de Fray Gabriel de Casas. Al respecto *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71).

la obra de Ginés Martínez de Aranda, maestro de obras a quien se debe el proyecto de Escalera Maximiliana⁸⁷⁸:

“É máis que probable que, dalgunha maneira, Domingos de Andrade chegase a coñecer o modo de facer do mestre xienense. O seu manuscrito recolle once tipos diferentes de caracois. Entre eles hai un lugar destacado para os caracois de dúas subidas, feito infrecuente no resto de manuscritos de cantería da época, que non prestaron atención a este tipo de escaleiras”⁸⁷⁹.

Estos modelos, propios del siglo XVI, pronto fueron despreciados por los teóricos de la arquitectura de las siguientes centurias, quienes no tardaron en apreciar lo peligroso de su desarrollo⁸⁸⁰. Existe también un interesante modelo de traza para caracol de tres rampas firmado por Cristóbal de Rojas. Al margen de este caso —al menos hasta el momento— no se ha localizado un esquema similar en la tradición española. Siendo así, la obra compostelana se presenta como el único ejemplo ejecutado, no carente de cierto enigma o misterio; y hasta se podría ver en ella una especie de laberinto en el que la salida no es imposible pero requiere —especialmente la primera vez que se accede por ella— de un tiempo de experimentación y reflexión. En este sentido, el concepto de juego con el espacio recuerda a los esquemas manieristas que alteraban los órdenes espaciales y los elementos de la arquitectura⁸⁸¹. Aquí esos elementos están restringidos pero la idea de un espacio circular, angosto y muy elevado mantiene —en cierto modo— un toque manierista, del mismo modo que el conjunto tiene un marcado sabor medievalizante, pues no deja de remitir a aquellas escaleras de caracol que fueron tan practicadas en las fortalezas, conventos e iglesias medievales (Fig. 358). Por tanto, qué mejor forma de escalera para un convento que hunde sus raíces en el Medievo, que aquella que le es tan propia. Andrade no está retrocediendo en el tiempo, sino que está manteniendo el estilo originario del convento.

En varias ocasiones se ha querido entender esta escalera como una obra inacabada o incompleta. Esta afirmación, sin duda, contrasta con el artificio técnico llevado a cabo en esta hélice triple autosustentada y, en consecuencia, volada, admirada por todo aquel que la visita. En realidad, cabría replantearse la cuestión para comprender que quizá esta solución novedosa, en la que una única rampa que se proyecta hasta la parte más elevada de la caja, es aquella que lleva a la puerta de salida a la torre. ¿Por qué arrastrar las otras dos hélices hasta la parte superior, si con una sola se consigue

⁸⁷⁸ Recuérdese como la escalera compleja de caracol circular fue recogida en el cuaderno de cortes de la piedra firmado por Ginés Martínez de Aranda.

⁸⁷⁹ SANJURJO ÁLVAREZ (2012, 165). Y para un análisis más desarrollado de la cuestión SANJURJO ÁLVAREZ (2009, 1317-1328).

⁸⁸⁰ Sin embargo, algunos cuadernos manuscritos como el de Juan de Portor o el de Francisco Antonio Fernández Sarela, ambos firmados en el siglo XVIII, siguen prestando atención al estudio de este tipo de escalera. Al respecto remitimos de nuevo al capítulo 3.1.3. (p. 283).

⁸⁸¹ Se me ocurren las alteraciones compositivas y los juegos de órdenes arquitectónicos de Miguel Ángel para la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, donde las puertas de acceso se empuqueñecen y quedan aplastada por el peso de unos pesados soportes y ventanas de gran dimensión.

obtener el mismo resultado? ¿Por qué no aplicar una economía de medios a su construcción? De esta manera se construirían dos rampas que se encargarían de atar los tres primeros niveles y un único tiro que llevaría al punto final de ese cañón. Sobre esta cuestión, resulta de especial importancia lo que recoge el manuscrito de época:

“Lo primorosso de dicha obra consiste en que al mesmo tiempo arrancan del suelo tres capacissimas escaleras, las que subiendo a la manera de caracol dan passo a dichos cinco dormitorios, dos procuraciones, ropería, panera, y desvanes, a distincion de la una, que cuya altura sube aun mas arriba del tejado de un cimborio”⁸⁸².

Además, con este curioso sistema de escaleras se consigue resolver un problema de espacio, evitando así el desarrollo del tradicional esquema de escalera en caja cuadrada, que precisaba unas dimensiones mayores para su desarrollo. No se puede obviar que hasta aquel momento el tipo habitual para la estructura claustral había sido el dispuesto en el círculo toledano, destacando la escalera del hospital de la Santa Cruz. Así se había hecho en el Hospital Real de Santiago, en los colegios compostelanos y en el recién inaugurado convento de Conxo. En el convento de Santo Domingo todavía hoy se mantiene la escalera claustral primitiva, que se concibe bajo ese mismo esquema. Sin duda, la escalera de Bonaval fue una revolución ya no solo a nivel tipológico, sino compositivo; y rupturista respecto a la tradición seguida en aquellos tiempos. A primera vista la escalera de caracol podía tener un componente regresivo, de vuelta al pasado⁸⁸³. Pero un análisis detallado permitirá entender que quien diseñó obras tan ingeniosas y novedosas como la torre del Reloj o el Pórtico Real de la catedral, no puede ser un artista anquilosado en las viejas tradiciones medievales. Lejos de ello, lo que parece que se está haciendo es jugar con la arquitectura en todos sus aspectos, haciendo al usuario partícipe de ese juego.

Aunque la forma circular no fue una disposición habitual, la escalera de caracol no había sido un elemento extraño en Santiago, aunque se conserven muy pocos ejemplos⁸⁸⁴. La escalera que une la sacristía del Hospital Real con la librería, sería un buen ejemplo de los antecedentes compostelanos. Sin embargo, las diferencias con el modelo de Andrade son más que evidentes. Aunque ambas

⁸⁸² TAÍN GUZMÁN (1998a, 221).

⁸⁸³ Si arquitectos y teóricos como François Blondel hubieran conocido estas escaleras, habrían dirigido duras críticas hacia este tipo de esquema de planta circular. Sabemos que la obra escrita de este académico se conservó en las estanterías de la librería del monasterio de San Martín Pinario. Pero posiblemente esto se haya producido a lo largo del siglo XVIII. Del mismo modo, también sabemos que el tratado de arquitectura de su discípulo Aviler fue adquirido por la comunidad dominica, como así quedó recogido en la relación de libros inventariados por la Comisión para la Amortización.

⁸⁸⁴ En la actualidad hay pocos ejemplos de escaleras de caracol en Santiago. Pudieron haber desaparecido a lo largo de los siglos o tal vez no haya sido un tipo muy habitual. Aunque este esquema suele aparecer reflejado en todos los cuadernos o tratados de cantería desde el siglo XVI, por lo general se solía disponer en espacios marginales y de reducidas dimensiones, como es el caso de la escalera que el propio Andrade dispone en la capilla del Santo Espíritu, en la catedral; o también como en la que se dispone en el interior de la torre del Reloj. Lo que en el caso de la de Santo Domingo resulta llamativo es que se haya considerado y siga siendo considerándose una de las escaleras más bellas del panorama compostelano.

responden al esquema de escalera de caracol, es evidente que las miras del arquitecto del siglo XVII trascienden la realidad compostelana.

Ambas premisas —síntesis espacial y original desarrollo formal— se cumplieron y, por lo demás, se deduce que si por aquel entonces el arquitecto ya se había ganado la confianza de sus promotores con las múltiples obras realizadas en el ámbito de la catedral; con la creación de las escaleras del convento de Santo Domingo se consolida como uno de los arquitectos con mayor audacia técnica e ingenio artístico del panorama español y europeo. El resultado final no solo cautivó a sus contemporáneos⁸⁸⁵, que una y otra vez no se cansaban de alabarla; sino que en la actualidad sigue siendo un reclamo para el público, de forma y manera que se ha convertido en uno de los grandes referentes artísticos de Santiago.

Si la utilidad está garantizada a través de la estratégica situación en la que esta escalera queda emplazada, no sucede lo mismo en lo que respecta a las medidas de seguridad. La propia originalidad del planteamiento del caracol es lo que condiciona el ‘paso natural del hombre’ y, en consecuencia, lo que dificulta y condiciona el acceso por la misma. Junto al inconveniente que plantea la curva, las proporciones bajo las que se entiende cada uno de los peldaños —con una elevada contrahuella— constituyen un riesgo para quien accede a través de ellas, pues como en su momento ya expuso Palladio: “ocupan menos espacio que las rectas, pero son más difíciles de subir”⁸⁸⁶. Frente al típico esquema de caracol de Mallorca, aquí se presenta una diferencia llamativa que es la gran dimensión que presenta el hueco en torno al que giran los tres tiros —de 227 cm. según Sanjurjo⁸⁸⁷—. Un espacio que permite la posición de varias personas y donde recientemente se ha descubierto la monteja por la cual se debieron haber guiado los maestros canteros⁸⁸⁸.

A mayores, este desarrollo formal permitió respetar las condiciones impuestas por los promotores que reclamaban una escalera circular, con o sin núcleo. Finalmente se opta por una escalera de núcleo vacío, respetándose así la segunda de las condiciones impuesta en la clausula: “que la deje con toda la luz necesaria”. Como la caja de la escalera no lindaba directamente con las fachadas, era complicado poder proyectar focos lumínicos desde las paredes laterales. Por ello, se recurre al sistema de iluminación cenital, para lo cual se dispone en el cierre abovedado una serie de lunetos a través de los cuales se distribuye la luz desde la parte superior hasta la inferior, por medio del propio cañón o hueco central de la escalera. En este caso, la necesidad de tener un buen sistema de

⁸⁸⁵ Recuérdese el relato, anteriormente citado, que escribe un visitante porque, a través de él, se demuestra como Europa no debió de conocer un modelo igual a este, dado que los extranjeros que la veían se quedaban impresionados por la solución técnica y el efecto estético de la obra. *Vid.* nota a pie nº 859 del presente capítulo (p. 740).

⁸⁸⁶ PALLADIO (2008a, libro I, cap. XXVIII, 136).

⁸⁸⁷ SANJURJO ÁLVAREZ (2012, 168).

⁸⁸⁸ TAÍN GUZMÁN (2009, 173-204).

iluminación era importante, máxime teniendo en cuenta las dificultades de accesibilidad que planteaba el esquema de caracol. Sin embargo, es complicado poder hablar de una efectividad completa del recurso lumínico sobre todo el conjunto de las escaleras, especialmente en el punto más bajo de la misma, donde apenas se percibe la luminosidad de la parte superior.

Respecto a los ejemplos anteriormente citados cabe destacar la originalidad, sin precedentes, de esta escalera de Andrade. Su exclusividad es notoria dada la audacia técnica que constituye el elevar tres rampas en un espacio reducido y sin necesidad de apoyos centrales. De esta forma, al estar abierto el núcleo el efecto estético resultante es el de una espiral proyectada hasta el infinito en la que algunos historiadores han querido ver el movimiento barroco del fuste de una columna salomónica, elemento característico en la obra del citado maestro de obras. Esta disposición exige de una gran habilidad técnica pues al tener que colocar los tres tramos de forma que no se crucen entre sí, se necesita un espacio muy elevado, que permita la superposición continua de las tres hélices, a las que les hay que dar un gran vuelo y que por tanto necesitan de unas medidas rigurosamente calculadas.

Por otro lado, al carecer de un núcleo que fortalezca los peldaños en el extremo interno —tal y como sucedió en las escaleras del Hospital Real— la forma habitual de afianzarlos —y que sentará precedente— consistía en encastrarlos en el muro, de forma y manera que los tiros resultan ser volados, es decir, se forman por la sucesión continua de un peldaño tras otro. Por otro lado, en este juego técnico de autosustento también se hace necesaria la ‘colaboración’ entre peldaños, es decir, que una mínima parte de la huella del piso anterior sea el punto de arranque para el siguiente. Solo a través de la ayuda de estos dos recursos se consigue elevar una escalera de estas dimensiones y hacer de la técnica un alarde artístico. Para cada uno de los escalones se empleó un bloque de piedra reforzada en el muro.

Por medio de sillares; y en el interior con una zanca pétrea que ata todo el conjunto. Pero el peligro de esta escalera es acusado, ya que sus peldaños son de reducidas dimensiones, de manera que el acceso de dos personas al mismo tiempo por una misma rampa es inviable. A esto se une el peligro que genera el vacío, haciéndose necesario servirse de una barandilla que se exigía desde el principio en el contrato. A diferencia de lo desarrollado en la tradición compostelana se prescinde de la típica balaustrada pétrea. La razón viene impuesta desde el contrato de obra donde se pedía se empleara una: “barandilla de hierro y se asegure en los pilares con sus tirantes, y los balaustres sean redondos y fuertes pero bien limados y pulidos”⁸⁸⁹. Este esquema de balaustrada ya tenía historia pues él mismo la había empleado —aunque aplicada al cierre de un balcón— en la casa de la Parra (ha. 1683). En

⁸⁸⁹ TAÍN GUZMÁN (1998b, 539). Señala Pérez Costanti que esta primera barandilla se sustituyó por otra nueva en 1887, cuando el convento desamortizado desde la década de 1840 fue reconvertido en casa de Beneficencia municipal. PÉREZ COSTANTI (1980, 18, nota a pie nº 1).

1966 Bonet Correa atribuía con cierta cautela esta obra a Andrade, aunque reconoció apoyándose en una serie de documentos, entre ellos unos comprobantes de cuentas, que: “confirman que Andrade en 1685, construía para el Cabildo una casa en la Quintana”⁸⁹⁰. Años después, Taín Guzmán en su tesis doctoral identificó esta casa con un proyecto de gran similitud compositiva, conservado en el ARG, firmado por Domingo de Andrade, de manera que la hipótesis de Bonet se acabó por confirmar⁸⁹¹.

Más allá de todo esto, cabe pensar que este cambio se deba a una cuestión puramente tectónica, pues el peso que puede ejercer una balaustrada de piedra sin duda es mucho mayor que el de una pieza en hierro. Este sistema constructivo debió de tener una importancia considerable y Fray Gabriel de Casas lo está empleando en las escaleras de la sacristía de San Martín Pinario, de 1696. Como se desconoce la fecha exacta de las trazas de las escaleras de Bonaval, no se puede precisar quién sigue a quién. Lo que parece evidente es que ambos arquitectos partieron de un mismo sistema constructivo, para realizar dos escaleras completamente distintas.

La austeridad domina el conjunto y hace de él el más bello de los ejemplos compostelanos. En la actualidad, el conjunto se presenta carente de cualquier recurso decorativo. Pero esta situación no siempre fue igual. Aquel manuscrito coetáneo a la construcción de la obra, en el que se mencionaba la expectación que causaba a los extranjeros que la visitaban aporta un dato de vital relevancia: “En la media naranja están pintados los ocho vientos principales, que los señala una muy artificiosa veleta”⁸⁹². Otros interesantes relatos facilitan más datos sobre la cuestión: “en donde dibujados los vientos los señala una mano, que por la parte de à fuera mueve un perro combatido de los ayres”⁸⁹³. Estos datos nos permiten confirmar la presencia de una rosa de los vientos, cerrando el conjunto. La inclusión de este motivo coronando un conjunto de escaleras ya había tenido sus primeras muestras en las escaleras del claustro de las Oficinas, y durante algún tiempo parece que ha sido empleado en varias de las obras relacionadas vinculadas al círculo artístico de Andrade. Quizá en alguna de las varias intervenciones que sufrió el conjunto de Santo Domingo de Bonaval se pudo haber perdido esta decoración. Existe un documento gráfico —una fotografía firmada por Hauser y Menet— que hoy forma parte de la colección de la Riva Pol, custodiada en el MPG, donde parece apreciarse cierta decoración sobre los muros encalados (Fig. 359). Sin embargo, la calidad de la imagen apenas permite apreciar de qué se trata y mucho menos definir su procedencia.

La simplicidad estética destaca en una escalera donde la complejidad constructiva solo se entiende al amparo de una mente de genio. Si bien es cierto que los preceptos académicos que imponía la

⁸⁹⁰ BONET CORREA (1984, 407).

⁸⁹¹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 280); y también FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, lám. XCIX).

⁸⁹² TAÍN GUZMÁN (1998a, 221).

⁸⁹³ MONROY (1731, 55).

estética del momento habrían reaccionado ante la proyección de una escalera de este tipo; si que habría valorado la simplicidad decorativa que presenta y que se vale en su gran parte de los elementos intrínsecos que la componen. De este modo, como indica Bonet “estas escaleras son aún motivo de admiración de los santiagueses, que las enseñan a los turistas como una de las más grandes curiosidades y rarezas de la ciudad”⁸⁹⁴. Su imagen sirve de apoyo a publicaciones o anuncios como el que presenta las conferencias del Ateneo de Santiago. Sigue siendo un atractivo que ha llevado a que con motivo del Día de los Monumentos y Sitios, el 18 de abril de 2013 algunas de sus peculiaridades menos conocidas se pusieran en conocimiento de todo aquel que quisiera saber un poco más sobre la historia de la escalera de este convento. Además, su imagen ha sido recogida en películas como *13 badaladas*, aunque en este caso descontextualizada espacialmente al hacer creer al espectador que esta escalera está ubicada en la torre del Reloj de la basílica compostelana.

⁸⁹⁴ BONET CORREA (1984, 396).



Fig. 353. Recreación de la escalera. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

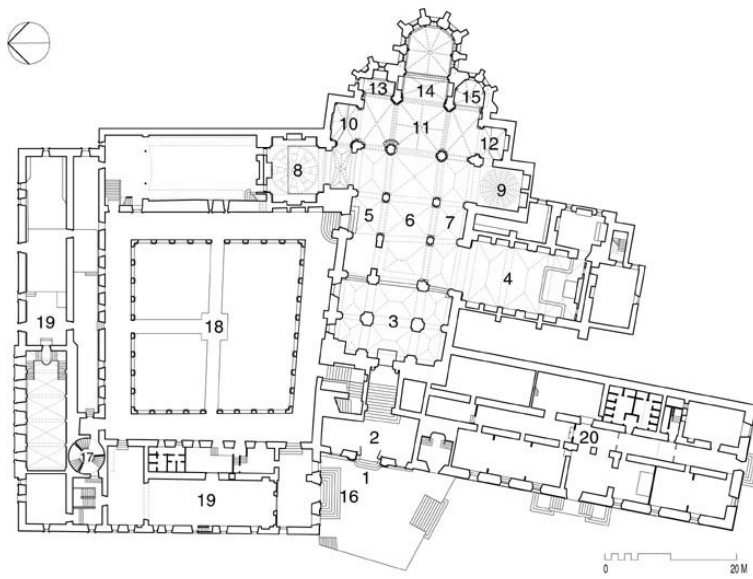


Fig. 354. Plano del convento de Santo Domingo de Bonaval. Fuente: Tarrío y Franco (2002).



Fig. 355. Escalera de triple espiral volada.



Fig. 356. Escalera del Museo Vaticano. Fotografía de María Rivo.

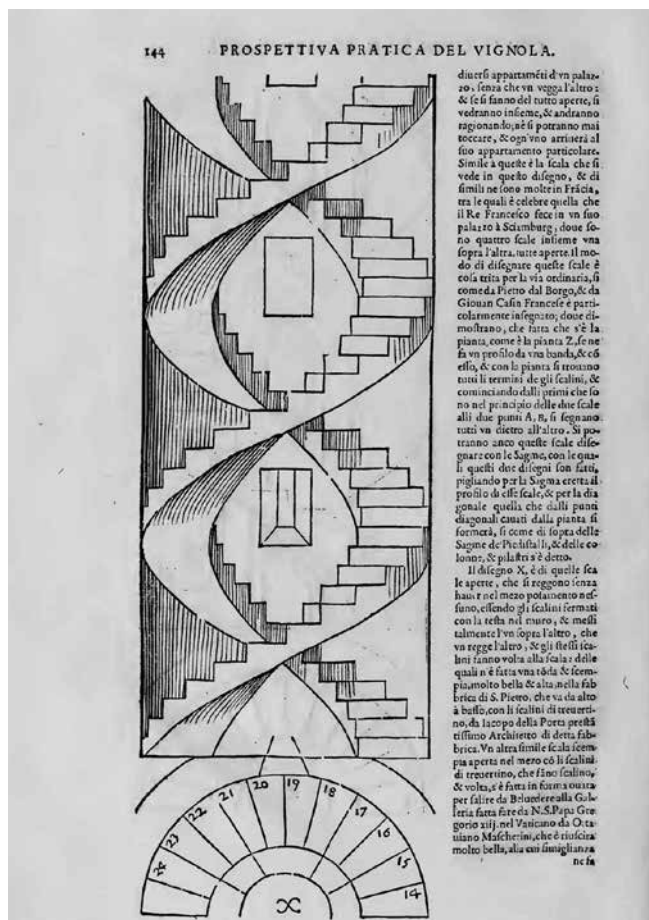


Fig. 357. Modelo de escalera de doble espiral independiente. Fuente: Vignola (1583).



Fig. 358. Desarrollo de la escalera.



Fig. 359. Escalera según foto histórica. MPG. Colección familia Riva.

El claustro de la catedral de Santiago es una obra que se proyecta a lo largo de varios siglos. Desde las trazas que aporta Juan de Álava en la década de 1520, seguirán a estas las intervenciones de otros maestros de obras entre los que destacan Rodrigo Gil de Hontañón y Fernando de Casas. Este último, a la muerte de Domingo de Andrade, en 1712, fue designado maestro de obras de la basílica y desde ese momento comenzó retomando la dirección de las obras de la capilla del Pilar, que había sido trazada por su predecesor⁸⁹⁵. Pocos años después, quizá cuando todavía estaban siendo finalizadas las actuaciones en aquel espacio, en el capítulo del 4 de agosto de 1717 el cardenal don Pedro Athanasio Cabrera, que por entonces desempeñaba el cargo de fabriquero, planteó la necesidad de acabar la obra del claustro catedralicio con el cierre del sector suroriental, el discurría desde la mitad de la calle de Fonseca hasta la plaza de las Platerías, con el cierre del Esconce, también obra del maestro Casas Novoa. Es en este punto donde se localizan las escaleras claustrales (Fig. 360).

Sobre estas poco se ha dicho, si bien es cierto que no ha pasado desapercibida en algunos trabajos. López Ferreiro, fue el primero en señalar que:

“al mismo tiempo que trabajaba en la Capilla del Pilar trazó la esbelta fachada que está en el esconce enque terminan las Platerías, en la cual fachada se ve maravillosamente esculpido el escudo de Armas del Arzobispo D. Luis Salcedo y Azcona, y daba la planta para la hermosa escalera de piedra que da servicio para todas las dependencias de la Fábrica”⁸⁹⁶.

García Iglesias recoge que entre las obras más sobresalientes de este claustro figura “a construción dunha escaleira que traza Casas”⁸⁹⁷. Las actas de capítulo recogen este momento en el que, una vez concluidas las obras generales del claustro, se propone en 25 de febrero de 1719: “que reconozcan si combendra añadir al primer quarto nuevo que se hiço correspondiente al claustro: el de donde se ace Audiencia de Cruzada mudando esta a otra parte, fabricar de cantería la escalera que sube de dicho claustro a todos los quartos de la fábrica”⁸⁹⁸. La necesidad de sustituir la vieja escalera de madera⁸⁹⁹ por la nueva en piedra debía de ser evidente, porque en el año 1720 (Fig. 361) —como así queda grabado en el dintel— la escalera ya estaría concluida (Fig. 362).

⁸⁹⁵ Sobre la figura de Fernando de Casas son fundamentales las obras de MURGUÍA (1884, 202-203) COUSELO BOUZAS (1933, 233-245) FOLGAR DE LA CALLE (1982, 535-547) GARCÍA IGLESIAS (1993c). Y recientemente HERMIDA GONZÁLEZ (2007) y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008).

⁸⁹⁶ LÓPEZ FERREIRO (1908, 226).

⁸⁹⁷ GARCÍA IGLESIAS (1990b, 111).

⁸⁹⁸ ACS. Actas capitulares. Libro 49. IG. 492 (1717-1722), fol. 154-v.

⁸⁹⁹ ACS. Libro de Fábrica. Libro 2º. IG 534 (1653-1686), fol. 129-v. *Cit* por GARCIA IGLESIAS (1990b, 111, nota a pie nº 299).

La construcción de esta escalera implicaba poder comunicar las dependencias que se articulaban en este sector de la catedral. Aunque en la actualidad comunica directamente con el archivo-biblioteca (Fig. 363), esta nueva función que ha adquirido data de escasas décadas, de tal manera que se debe de hacer un ejercicio de abstracción, entendiéndola como un ejemplo más de escalera claustral, de la misma manera que sucede en los edificios de carácter conventual.

Sin embargo, respecto a modelos ya estudiados, la escalera se presenta con una serie de novedades que la hacen ser un modelo único y original en la ciudad, demostrando una vez más la destreza e ingenio del maestro Casas. Unas habilidades que probablemente haya podido desarrollar al amparo del conocimiento de determinadas obras escritas de arquitectura que, como ya investigó Folgar de la Calle, formaron parte de su librería⁹⁰⁰. La colaboración o posible formación en el entorno artístico compostelano, al amparo de los talleres de Andrade o Fray Gabriel de Casas, pudieron ser decisivos en la creación de este conjunto de escalera.

El lugar seleccionado para la inserción de la escalera está centrado en la panda sur del claustro. Para ello hay que entender que este extremo está emplazado en un marcado desnivel que viene motivado por la ubicación de la basílica en un promontorio. Al igual que sucedía con la escalera de Ginés Martínez de Aranda, que se disponía parcialmente sobre la falsa cripta, la franja meridional del conjunto actúa a modo de estribo y, por ello, el acceso a la escalera desde el claustro se hace desde el nivel número dos; mientras que la entrada al inicio de la escalera se debería de hacer a nivel de la rúa de Fonseca.

La irregularidad del terreno favoreció que para igualar la altura del claustro se tuvieran que construir cinco niveles, que son los que debía de atar esta escalera. Esto hace de ella un caso único en la ciudad hasta aquel momento, casi igualado por la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, aunque en este caso se unían cuatro pisos. Respecto a aquella, la caja en la que se inserta esta, resulta de menores dimensiones, contrastando con la marcada altura que desarrolla.

Casas Novoa, siguiendo la tradición claustral local, opta por un esquema de escalera simple, en caracol cuadrado con cañón central hueco que genera una liberación espacial necesaria debido a las características de este espacio. Lo más significativo de su ejercicio constructivo es la integración de unos soportes en los ángulos que genera la barandilla en el núcleo de la escalera. Una solución que también se empleó en conjuntos como el de San Esteban Ribas de Sil o en el monasterio de San

⁹⁰⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1982, 535-547). A diferencia de lo que sucedió con otros maestros arquitectos, la formación de Casas Novoa, aunque desconocida, poco tuvo que ver con el círculo familiar. Sus padres eran analfabetos, lo que demuestra la valía de su hijo que no solo se esforzó en aprender a leer, sino que se consagró como uno de los grandes arquitectos de España con su célebre fachada de la catedral de Santiago en la plaza del Hospital. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008, 17).

Juan de Poio, y que en Santiago no ha sido frecuente⁹⁰¹. Estos pilares eran los que Fray Lorenzo de San Nicolás —obra que bien debió de conocer Casas Novoa, ya que se incluía en su inventario de bienes— recomendaba para la construcción de escaleras. Cuatro pilares sostienen los arcos sobre los que se despliegan las rampas, evidenciándose una vez más la destreza de los maestros canteros gallegos en el dominio del corte de la piedra. En esencia, responde a un esquema que encuentra cierta proximidad con el desarrollado tiempo después en la escalera interclaustral del Hospital Real, aunque en este último caso, las dimensiones y función con las que está concebida generan un resultado mucho más destacado.

La iluminación de esta escalera es la que le viene dada desde la propia fachada de cierre, un sistema conocido en la ciudad a través del ejemplo de Fray Gabriel de Casas. Una serie de vanos visibles desde el exterior son los que se encargan de dar respuesta a la seguridad del conjunto (Fig. 364). Lo más significativo del conjunto se pone de manifiesto cuando se analiza la decoración que rodea este espacio. Fernando de Casas Novoa, tracista de una de las obras clave del barroco español, caracterizada por el rico y abigarrado repertorio decorativo al que también recurrió en otras obras gallegas como la capilla de los Ojos Grandes en la catedral de Lugo o el altar de la capilla del Pilar de la basílica de Santiago, ha renunciado a integrar cualquier atisbo figurativo lo que revela, una vez más, el apego a la tradición compostelana. Solo da licencia a la integración de los característicos pináculos que coronan los pilares y a pequeños detalles que remiten a una tradición barroca local.

En la actualidad ya se ha visto como la escalera cumple una nueva función. Esto demuestra que si bien las estancias de un edificio pueden ser modificadas, trasladadas, cumpliendo en un tiempo determinado una función, y tiempo después otra; la escalera es un elemento casi imperturbable, que continúa ahí, que no cambia de función. Es simplemente el cambio de usos de las estancias con las que conecta el que determina que la historia de una escalera, al menos en cuanto a su función, pueda variar.

⁹⁰¹ Recuérdese que las escaleras del claustro procesional de San Martín Pinario, obra de Fray Gabriel de Casas, tienen unas columnillas que fueron añadidas mucho tiempo después, cuando esta corría riesgo de desplome.



Fig. 360. Corte transversal. Fuente: Tarrío y Franco (2002).



Fig. 361. Inicio de la escalera desde el nivel del claustro. Cartela con fecha de construcción.



Fig. 362. Escalera del claustro de la catedral.



Fig. 363. Rellano-distribuidor del nivel 1.

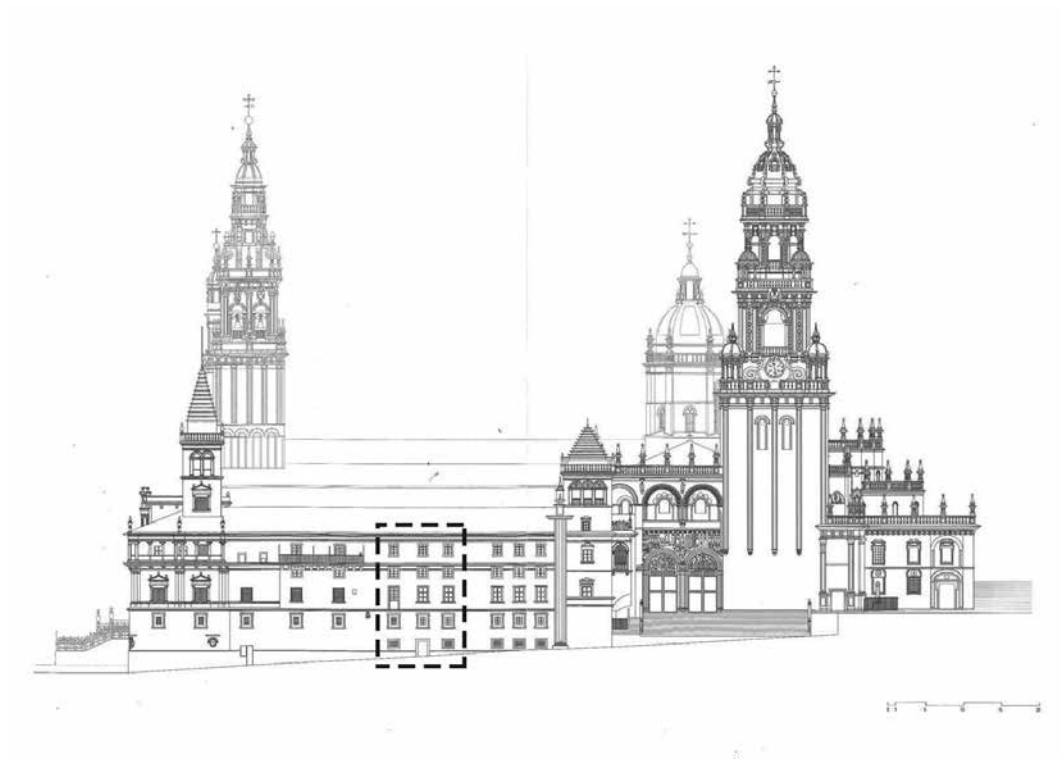


Fig. 364. Alzado sur. Ventanas en el lienzo central. Fuente: Tarrío y Franco (2002).

4.4. La escalera y el entorno natural

Dice Raffaele Milani que la naturaleza: “está, directa o indirectamente, relacionada con la arquitectura”⁹⁰². La interacción entre el medio natural y el dominio del hombre sobre él, o lo que también se conoce bajo la expresión de naturaleza o territorio antropizado, es un hecho que tiene sus primeras manifestaciones desde tiempos prehistóricos. Cuando el cavernícola pinta las paredes de las cuevas y describe la realidad, está interviniendo el marco natural. Lo mismo sucede con la construcción de las grandes mastabas egipcias; las pirámides escalonadas aztecas; con los celtas y sus castros; los griegos y sus templos; o los romanos y sus acueductos o puentes; pero también con las intervenciones que en los últimos tiempos han hecho Richard Long en *A Line Made by Walking*; o Robert Smithson en su *Spiral Jetty*... y toda esa serie de artistas que se valen del medio natural para conjugarlo con la expresión artística.

La historia de la evolución del hombre es también la historia de la intervención sobre el espacio natural preestablecido y así se sigue demostrando con el paso de los siglos. Sin embargo, la idea de una naturaleza intervenida como ejercicio de contemplación estética, con el que el hombre pueda deleitarse y extraer de ella valores puramente sensitivos que produzcan en él reacciones diferentes como el placer, el miedo, la tristeza, la añoranza; como el frío o el calor, la serenidad o el tormento, las esencias o las diferentes texturas... Todo esto es el producto de una nueva manera de entender el paisaje o naturaleza antropizada que surge de una manera codificada —y más o menos afianzada— a lo largo del siglo XVI⁹⁰³ haciéndose eco en algunos jardines que precedían los castillos franceses que recoge du Cerceau en su recopilatorio de châteaux; pero que también se podrían localizar en algunas villas italianas.

La Carta de Florencia (21 de mayo de 1981) recoge en su artículo número 5, en relación a los Jardines Históricos que son la:

“expresión de trazos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o el ensueño (...) un ‘paraíso’ en el sentido etimológico del término, que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época, y eventualmente de la originalidad de un creador”.

Siendo así sería una necesidad pensar que el concepto de jardín es una creación de Época Moderna. Sobradamente conocidos son los jardines moriscos con los que se decoraban los Alcázares; o las recreaciones del Edén con los que se ambientaban los claustros conventuales. A la vista está que el jardín como naturaleza domesticada que genera diferentes estados de ánimo sobre la persona no es

⁹⁰² MILANI (2007, 37).

⁹⁰³ MILANI (2007, 50). RIVERA BLANCO (2010, 13).

una exclusividad de corte renacentista. Lo que sí resulta novedoso es la manera de entender y extender el concepto de un simple jardín restringido y llevarlo a su más amplio desarrollo en los grandes palacios de los siglos XVII y XVIII, donde las dimensiones de un gran terreno se someten a las directrices de un diseño ejecutado por un especialista en la cuestión. Aunque el ejemplo más reconocido es el de los jardines barrocos proyectados por Le Nôtre, existen muchos otros artistas que trabajaron en su misma dirección. En todos ellos se observa la necesidad de humanizar el espacio natural, definir un paisaje, a través de la racionalización, de la integración de nuevos elementos como esculturas, pequeñas arquitecturas y otros objetos ajenos al espacio inicial. El componente estético que implica esta actuación es prueba evidente de una nueva valoración que en las últimas décadas del siglo XVIII —y muy especialmente en el siglo XIX— dio lugar a un corpus teórico compuesto por multitud de escritos de origen inglés y francés que analizaban el tema.

Otra disciplina artística, la pintura, se convirtió en el medio a través del que focalizar el sentimiento estético que generaba el paisaje. Los pintores, a través de su pincel, representaron paisajes reales o imaginaron lugares ideales. Es en ese contexto en el que se integran las *vedute* de Piranesi o las recreaciones de Claude Lorrain, que juegan con la Antigüedad, la ruina y la imagen actual o imaginada de la ciudad; pero también en los paisajes románticos presentados por Constable o Friedrich; o en los dibujados por Corot o Courbet; o por Villaamil, que se convirtió en uno de los más prestigiosos paisajistas españoles.

Como en su momento ya señaló Milani, hablar de paisaje implica una domesticación del medio natural. Surge en relación al término *pagus*, con el que los romanos se referían a las tierras destinadas para el cultivo⁹⁰⁴, al territorio al que el hombre pertenece. En una línea similar lo contempla Miguel Aguiló, para quien:

“paisaje deriva de país, en el sentido de región o territorio, pero se distingue de él en que es una visualización de esa realidad concreta que es el país. El país sería más el contenido, y el paisaje sería la expresión sensible de esas relaciones entre el hombre y el medio que conforman su cultura”⁹⁰⁵.

El paisaje es la representación visual de un país o territorio, de la naturaleza intervenida por el hombre. Su consideración discurre en paralelo a los nuevos planteamientos de intervención sobre el territorio. La pintura se convierte en el reflejo de la naturaleza antropizada. En estas nuevas imágenes, en las que el protagonista es el propio terreno intervenido, es donde se encuentran las primeras estructuras escalonadas con las que se pretende salvar diferentes alturas, cuando el terreno

⁹⁰⁴ MILANI (2007, 38).

⁹⁰⁵ A través de RIVERA BLANCO (2010, 11). Para un análisis más detenido de la cuestión *vid.* MADERUELO (2005).

es escalonado. La obra de Bernardo Belloto, tratada en capítulos anteriores, es un buen ejemplo de estas vistas en las que se presentan los magníficos parques asociados a la arquitectura palaciega. La escalera es un elemento arquitectónico que amenizará, a través de su versatilidad de formas y recursos decorativos, el entorno natural. Se convierte, de esta manera, en invasora del espacio preexistente y se adueña de él, humanizándolo.

En Compostela, la escalera y el entorno natural se limitan a convivir en espacios públicos como son los parques. La ausencia de jardines privados se equilibra con la presencia de destacados conjuntos arbolados entre los que sobresale el parque de la Alameda, una iniciativa decimonónica que todavía hoy se considera el principal pulmón de la ciudad. Es en torno a ella donde surgen los primeros ejercicios de escalera monumental, algunos de los cuales todavía son transitados. Este parque se configura a partir de la robleda de Santa Susana, que recibe este nombre debido a la presencia de la iglesia que corona el conjunto. El templo de origen románico —hoy modificado en parte— integra un conjunto de escaleras también realizado en el ocaso del siglo XIX que indica su presencia y define el recorrido hasta el atrio superior que lo precede. Su eje se remarca con la continuación de un nuevo conjunto de escalera que da acceso a la Residencia Universitaria, un proyecto ejecutado en la década de los cuarenta del siglo XX (Fig. 365).

El escaso valor que durante décadas se le concedió a la creación de nuevos parques desencadenó que en los últimos tiempos se plantearan nuevos espacios verdes. Se trataba de aprovechar espacios próximos a la ciudad —normalmente terrenos pertenecientes a conventos— que permanecían en estado de abandono y que presentaban una serie de características apropiadas para su readaptación como parques o jardines municipales. Es el ejemplo del parque de Belvís o del parque de Bonaval. Frente a estos encontramos otros espacios naturales, vinculados a edificios de nueva construcción, proyectados en las inmediaciones más directas de la ciudad. Es al amparo de estos nuevos planes urbanísticos donde se gesta la idea del parque de Carlomagno, con su imponente escalera.

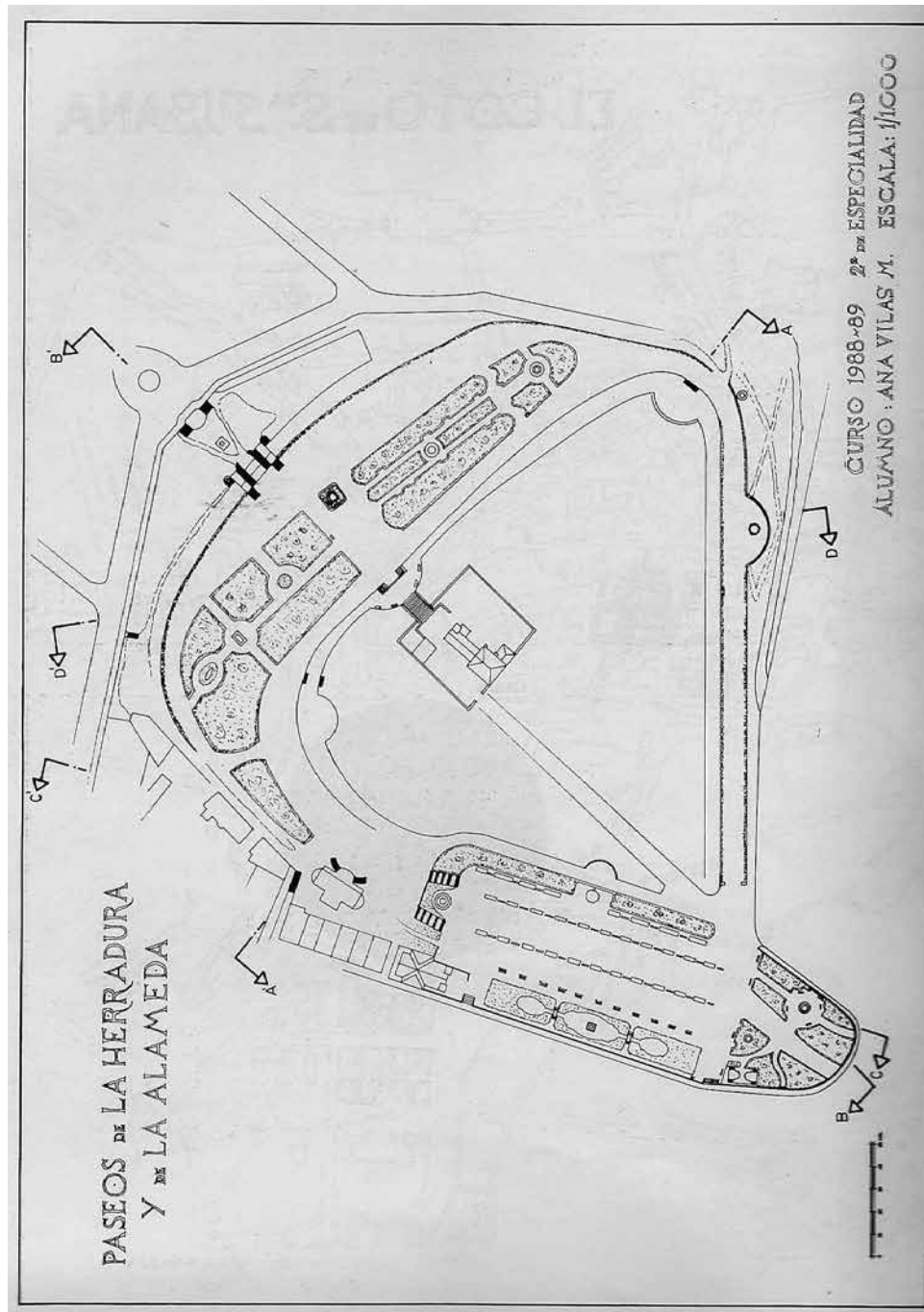


Fig. 365. Plano general de los conjuntos de escalera existentes en el parque de la Alameda. Fuente: Morenas Aydillo (1994).

“Hay una hermosísima alameda formada de un salón y 6 anchas calles de copados árboles de diversas especies, tiene una portada elegante coronada por 2 leones de cantería excelente obra, lo mismo que sus remates, del hábil escultor D. José Jacobo Liñares, pero falta aún por ejecutar el templete alzado en el plano sobre la escalinata”⁹⁰⁶.

Pascual Madoz.

La historia de la escalera que se sitúa al oeste de la Alameda y que une el paseo central de la misma con el paseo de la Herradura surge en paralelo al proceso de creación de este gran jardín público que se planifica por intención del Ayuntamiento de la ciudad, en las primeras décadas del siglo XIX. La necesidad de complementar la urbe con un paseo lúdico y saludable para la población era cada vez más evidente, pues al margen de los pequeños jardines con los que contaban algunas casas, o con las grandes huertas que pertenecían a los conventos, la masa verde solo se apreciaba en los alrededores de la ciudad, en espacios libres de cualquier intervención humana, como sucedía en el inmediato Monte Pedroso⁹⁰⁷.

Más próximo a Compostela, extramuros de la ciudad antigua y mediando con la naciente ciudad nueva se encontraba un pequeño promontorio sobre el cual cuenta la tradición que los celtas se adueñaron de él y construyeron una primitiva ciudad en donde se establecieron. Será siglos después cuando el arzobispo Gelmírez haga uso de un viejo templo situado en lo alto del promontorio para depositar las reliquias de Santa Susana, arrebatadas —como históricamente se ha recogido en ‘pio latrocinio’— a los portugueses. Ese terreno, con su bosque, es en el que el Consistorio piensa para la creación del nuevo parque de la ciudad⁹⁰⁸. Años atrás se habían hecho las primeras propuestas para la reconfiguración del espacio conocido como campo de Santa Susana y que se acotaba con la iglesia del Pilar, el cuartel de Santiago, la Porta Faxeira y el colegio de San Clemente.

Se trataba de una serie de proyectos, iniciados en torno a 1780, que se englobaban dentro de una nueva organización de corte ilustrado que buscaba favorecer la vida en la ciudad a través del acondicionamiento de nuevos espacios públicos y mejoras en sus infraestructuras. Una de estas primeras intenciones se manifestó con la planificación de la denominada plaza de Santa Susana,

⁹⁰⁶ MADOZ (1986, 1194).

⁹⁰⁷ Esta misma carencia ya ha sido apreciada por COSTA BUJÁN (2013, 11).

⁹⁰⁸ Los terrenos del castro de Santa Susana habían sido propiedad de los condes de Altamira hasta el año 1546 en que se ceden a la propiedad municipal. Desde ese momento se comienza a trabajar en la replantación del espacio. COSTA BUJÁN (2013, 10). En 1753, un informe realizado por José Riobóo, detalla como en aquellos tiempos el antiguo espacio castrense se había convertido en un fabuloso robledal que daba acceso, a través de un camino bien marcado, a la iglesia de San Susana. PÉREZ COSTANTI (1993, 38).

proyecto firmado por el ingeniero Pedro Martín Cermeño⁹⁰⁹. Se trata de una obra que no se llegó a configurar en su totalidad y de la que en la actualidad solo permanece su plasmación en el papel⁹¹⁰, pero que de alguna manera ha sido el germen para los sucesivos trabajos que se acometieron en la Alameda⁹¹¹.

Continuando con una mentalidad propia del Siglo de las Luces, pero al amparo de los incipientes postulados de la estética romántica⁹¹², es donde se debe insertar la creación de este nuevo espacio antropizado. Aunque en un primer momento se presenta como un jardín acotado, de menores dimensiones respecto al que en la actualidad conocemos, en sucesivas etapas que discurrirán desde 1835, su extensión irá aumentando y mejorando con la integración de nuevos jardines⁹¹³.

En ese año es cuando Julián Pastor, arquitecto municipal de la ciudad, ofrece un proyecto de jardín cercado que se extenderá desde la Porta Faxeira hasta la iglesia del Pilar⁹¹⁴, con varios corredores aderezados a través de la presencia de árboles de diversas especies, para lo que también se dispuso la colocación de una serie de bancos y el cierre de este espacio con unas verjas⁹¹⁵, presentándolo con dos estructuras coronadas por leones, que todavía hoy se conservan aunque desplazadas a la vertiente norte de acceso al paseo de la Herradura⁹¹⁶. A pesar de que el tiempo ha modificado el aspecto inicial que ofrecía este jardín, la acuarela de Ramón Gil Rey ilustra una visión de la ciudad realizada en torno a 1837 que constituye un testimonio de primer orden⁹¹⁷ (Fig. 366). Se trata de una vista panorámica en la que, primeramente, se diferencia el contorno delimitado por una muralla que acaba de desaparecer con el derribo de la Porta Faxeira⁹¹⁸, hecho acaecido en torno a 1830, mediante acuerdo de la Junta de Policía Urbana⁹¹⁹. Esta era una de las nueve puertas principales de acceso a la ciudad intramuros —que comunicaba con la carretera de Pontevedra— y su posición coincidía justo enfrente a esas dos estructuras arcadas con las que se inicia el paseo arbolado, que en la imagen de Gil Rey todavía se presentan sin estar coronadas por los leones, lo que hace pensar que se trate de una fase inicial, pues habrá que esperar al 15 de marzo de 1838⁹²⁰ para que se apruebe el

⁹⁰⁹ Plano recogido en VIGO TRASANCOS (2011, 753).

⁹¹⁰ Plano conservado en MPG. Fondo del Museo Municipal.

⁹¹¹ Sobre todos estos antecedentes es fundamental el trabajo de COSTA BUJÁN (2013, 12-17).

⁹¹² CORES TRASMONTA (1962, 47).

⁹¹³ Este proceso coincide con importantes sucesos históricos en la ciudad. Por un lado la reinstauración de la RSEAPS con los recuentos de bienes de los conventos desamortizados que está realizando la Comisión para la Amortización; y con un momento convulso propiciado por las Guerras Carlistas, dentro de las cuales la ciudad de Santiago tomó partido por el bando de don Carlos, destacando como principales defensores de la causa los condes de Ximonde.

⁹¹⁴ ALLEGUE (2001, 58-59).

⁹¹⁵ CORES TRASMONTA (1962, 47).

⁹¹⁶ Esta portada monumental se trasladó al comienzo del paseo de la Herradura en 1885. COSTA BUJÁN (2013, 40).

⁹¹⁷ En el análisis de esta ilustración ya se detuvo COSTA BUJÁN (2013, 30).

⁹¹⁸ CORES TRASMONTA (1962, 29).

⁹¹⁹ GONZÁLEZ y LUANCES (2009, 37).

⁹²⁰ AHUS. Fondo Municipal. Obras municipales. Paseos y arbolado. A.M. 1391 (1835-1896), fol. 24-r.

plano de la escalera y del pórtico que la coronaría y que se presentaría como telón de fondo del paseo.

La ciudad antigua, presidida por la imponente presencia de las torres de la catedral, las de San Francisco en el extremo izquierdo de la ciudad antigua, o la del convento de San Agustín; se separa de las nuevas casas construidas extramuros que definen las líneas que dibujan la calle de la Senra y Carrera del Conde, en el extremo derecho, recientemente reconfiguradas y separadas del Camino Nuevo. En contraposición, todavía se aprecia el colegio de San Clemente que por aquel entonces se había convertido en cuartel militar, como parece apreciarse en su portada dispuesta a modo de garita. Todo podría hacer pensar que esta imagen está tomada desde una de las torres de la iglesia del Pilar, pues en el margen izquierdo de la fotografía se aprecian las casas situadas en la parte posterior de la iglesia, en paralelo a la vía principal que dirige a Padrón.

En realidad, este no es el primer testimonio visual que se tiene del espacio, pero sí que a través de él se percibe una descripción más detallada de su aspecto antes de su reforma decimonónica. Se conservan imágenes anteriores que presentan una visión parcial del conjunto. Es el caso de la panorámica presentada por Pier Maria Baldi en el *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*. La ilustración presenta a la ciudad de 1669, ‘fotografiándola’ desde lo que en la actualidad es el paseo de la Herradura, permitiendo apreciar los cambios existentes con la ciudad del siglo XIX presentada por Gil Rey; y presentando aquel espacio de la robleda de Santa Susana como un bosque en el que la intervención del hombre todavía es inexistente. Para ello no hay más que contrastar un espacio concreto, reflejado en ambas imágenes: la Porta Faxeira —presente en la obra de Baldi— como continuidad de la muralla que encierra la ciudad, a la que da entrada, y que en las primeras décadas del siglo XIX desaparecerá, como ya se recoge en la acuñera de Gil Rey⁹²¹. Por otro lado, ese mismo punto en la obra del pintor compostelano ha pasado de ser un bosque irregular, sometido al capricho de la propia naturaleza, para convertirse en la antesala del gran paseo proyectado por Julián Pastor.

Retomando el diseño presentado por el arquitecto municipal, y el dibujado por Gil Rey, se observa como el orden establecido en el salón central del nuevo parque todavía contrasta con la masa arbórea que corona la parte superior del montículo, rodeando la iglesia de Santa Susana, espacio conocido como el Campo da Feira⁹²². De esta manera, ambos niveles quedan separados por un abrupto acantilado que se convierte en testimonio de las obras de explanación y rasanteo que se

⁹²¹ La Porta Faxeira fue derribada en 1831, haciéndolo coincidir con el primer proyecto de acondicionamiento de la Alameda, firmado por Blas Galdiano. Este proyecto no se llegó a ejecutar pero la idea global del conjunto se conserva en un plano en la BXUS. Map. 212. “Planta del nuevo paseo”. COSTA BUJÁN (2013, 22).

⁹²² La solicitud para organizar una feria mensual data de 1817. COSTA BUJÁN (2013, 21). La actividad de este espacio se recoge en fotografías de época. Al respecto *vid.* COSTA BUJÁN (2013, 38).

estaban realizando con el fin de construir el elemento conector de planos y que en palabras de Cores Trasmonte: “la mayor dificultad con que tropezó el Ayuntamiento para arreglar la Alameda, fue la nivelación del terreno”⁹²³. El cambio en la orografía se hace evidente al establecer una comparativa entre los planos de los ingenieros de finales del siglo XVIII y la nueva imagen de la ciudad proyectada por Gil Rey. De esta forma, un plano firmado por Juan Francisco Xavier Somoza en 1788 y que acompañaba a un escrito del marqués de Bendaña, todavía presenta una diferenciación de espacios entre la amplia explanada que se abría desde la fachada de la iglesia del Pilar y los límites con la cerca de la ciudad⁹²⁴ (Fig. 367).

El planteamiento inicial del parque público contemplaba la elevación de una escalera que conectaba con la parte inmediatamente superior del parque, limitando con la cabecera de la iglesia del Pilar. Ese espacio elevado, próximo al templo de Santa Susana todavía estaba por definirse pero, entre tanto, ya establecía una conexión con la Alameda⁹²⁵. Se trataba de una gran escalera (hoy desaparecida y sustituida por otra de características más o menos similares) de la que se tiene conocimiento a través del alzado de Julián Pastor, que la presenta como una escalera compleja, configurada a través de dos caracoles cuadrados enfrentados, siguiendo un esquema próximo al desarrollado en la Escalera Maximiliana de la catedral (Fig. 368). El efecto del conjunto se recoge en el dibujo de 1878, posiblemente realizado por el jardinero municipal Andrés Barreiro⁹²⁶. En él se observa como este ‘salón’ arbolado definido por la mano del hombre se remata en su extremo occidental con la escalera que discurre de manera paralela a la iglesia del Pilar, pero en el que no figura el templete clásico que se tenía previsto que coronara el cierre de la escalera. La cuestión de este remate es tratada por Pascual Madoz en 1849 cuando dice ‘pero falta aún por ejecutar el templete alzado en el plano sobre la escalinata’. Es probable que la crisis económica que afectó a la ciudad en la década de 1850 y que limitó los recursos económicos de una ciudad gravemente afectada por el hambre, ralentizara el ritmo de las obras y restringiera determinados elementos, inicialmente planteados⁹²⁷.

El proyecto se vio continuado y ampliado en las sucesivas décadas del siglo XIX. En 1878 se organiza un nuevo salón, contiguo a la iglesia del Pilar; en 1894 se construye el quiosco de la música; en 1897 se plantea la construcción de la escalinata de acceso a Santa Susana⁹²⁸. Pero, junto a

⁹²³ CORES TRASMONTE (1962, 48).

⁹²⁴ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 267 (enero-julio 1789), fol. 8-r.

⁹²⁵ CORES TRASMONTE (1962, 48).

⁹²⁶ COSTA BUJÁN (2013, 38). Y también ROSENDE VALDÉS (2014, 331). AHUS. Fondo Municipal. Parques y jardines. Expedientes varios (1905-1965), fol. 74-b.

⁹²⁷ Paradójicamente es en estos tiempos cuando por entonces se acomete la idea del alcalde Nicolás García Vázquez de ampliar el paseo en su parte superior y occidental —conocido como paseo de la Herradura, por su peculiar forma— contratando a una serie de desempleados de la ciudad que actuaron en el desmonte del monte. COSTA BUJÁN (2013, 33).

⁹²⁸ CORES TRASMONTE (1962, 50). PEREIRO ALONSO (1996, 205). COSTA BUJÁN (2013, 51).

estos nuevos añadidos, también se produjeron importantes pérdidas entre las cuales sobresale el derribo de la inicial escalinata, que durante varias décadas fue sustituida por una rampa, tal y como se había dispuesto en el frustrado proyecto de Blas Galiano⁹²⁹ (Fig. 369). Los primeros avisos surgen el 16 de abril de 1892. Es en ese momento cuando:

“la Comisión de Paseos y Arbolado considera de necesidad que se proceda al derribo de la escalinata que pone en comunicación el paseo de la Alameda con el de Bóveda por hallarse en un estado de tal deterioro, que constituye un peligro para los que se sirven de ella y no admitir recomposición alguna. Si V. E. se digna acordar de conformidad con lo propuesto, los que suscriben tendrán el honor de proponer la manera más conveniente de establecer la debida comunicación entre los referidos paseos, sea por medio de una nueva escalinata o por medio de rampas de escasa inclinación, pero como de todos modos, para facilitar el acceso al paseo de Bóveda es preciso hacer algún pequeño desmonte junto a la escalinata que hoy existe, la Comisión ruega a V. E. se sirva acordar que dicho desmonte se ejecute”⁹³⁰.

La aprobación por parte del Ayuntamiento se hace efectiva en la sesión del 16 de abril de 1894⁹³¹. En el plano de la ciudad, fechado en torno a 1901 (Apéndice 7), todavía aparece recogida la escalera original. Probablemente se esté empleando como punto de partida un mapa realizado con anterioridad, pues se puede entender que la demolición de la obra se acometería en los años siguientes a 1894. Es la Comisión de Paseos y Arbolados quien reconoce poco después a la disposición del Consistorio, que la reforma ideal consistiría en construir una nueva escalera. Sin embargo, lo elevado de su coste y la necesidad de actuar sobre otras necesidades locales —tales como la construcción de un cementerio municipal— condicionó la realización de la nueva obra y la sustitución de la escalera por una rampa, asegurando: “que una rampa de acceso al paseo de Bóveda, no afearía el de la Alameda, ya que otros iguales se encuentran en algunos de primer orden y en poblaciones tan importantes como París”⁹³². De este momento se conservan algunas fotografías que ilustran cómo sobre ese espacio se dispuso una rampa. Ese es el único testimonio que tenemos del aspecto que debía de presentar el paseo central de la Alameda (Fig. 370).

Habrà que esperar varias décadas para que, mediado el siglo XX, se proponga la construcción de un nuevo conjunto que supondría la ejecución de una nueva escalera, una fuente y los estanques donde se sitúa la estatua del general Méndez Núñez⁹³³. Obra de José María Banet⁹³⁴ (Fig. 371), se

⁹²⁹ Este plano aparece recogido en ROSENDE VALDÉS (2014, 328).

⁹³⁰ AHUS. Fondo Municipal. A.M., leg. 1392, (1892), fol. 190-r.

⁹³¹ AHUS. Fondo Municipal. A.M., leg. 1392, (1894), fol. 190-v. También recogido en CORES TRASMONTE (1962, 47).

⁹³² AHUS. Fondo Municipal. A.M., leg. 1392, (1894), fol. 192-r y 192-v.

⁹³³ Esta escultura, junto con la de Ventura Figueroa, inicialmente situada frente al colegio de San Clemente, hoy emplazada en la parte inferior de la escalinata de acceso a la Residencia, fueron ejecutadas a finales del siglo XIX. CORES TRASMONTE (1962, 51-52).

configura como una escalera que vuelve a fundirse con el espacio natural en el que se inserta; recogiendo el recuerdo de la obra de Julián Pastor, aunque modificándola en algunos aspectos. Ahora se trata de un conjunto de dos tiros de escalera, que abrazan una exedra, funcionando de manera independiente, dispuestos en esquema de herradura (Fig. 372). Su discurso es paralelo y confluyen en el espacio superior que define el paseo de Bóveda. Además, se ha conseguido mantener la idea inicial que la presenta como telón de fondo paisajístico, lo que se corresponde con los otros dos conjuntos monumentales de escalera que se extienden en el conjunto del parque. Su disposición, en esquema de herradura, permite establecer un paralelismo con la cercana escalera de acceso al antiguo Pabellón de Recreo —hoy guardería de Santa Susana—, obra de Antonio Palacios, de la misma manera que un esquema similar se dispone en la entrada al antiguo Hospital General de Santiago.

A diferencia de este último, cada una de las rampas divide el discurso que une los dos planos — inferior y superior— a través de una serie de cuatro tramos separados por tres descansillos, con lo que el acceso a través de ella se hace de una manera grácil y poco acusada. La escalera recupera su valor funcional, atando el desnivel existente entre ambas partes del parque; pero también su valor estético porque forma parte de un conjunto en el que piedra, naturaleza y agua se ponen al servicio de quien transita por ella.

La creación de la Alameda, que en un inicio se plantea como espacio para el ocio del ciudadano, acabará por convertirse en un nexo de unión entre dos puntos de la ciudad, especialmente con la adaptación del paseo de la Herradura. El crecimiento de la ciudad en su vertiente occidental, hacia el llamado Agro do Mendo, tendrá lugar con la instalación de la Exposición Regional de 1909, que dará paso al nuevo planteamiento urbanístico de la Residencia Universitaria, iniciado en la década de 1920, pero no ejecutado hasta la de 1940. Es al amparo de esta nueva obra donde el conjunto de la Alameda acaba por definirse como intermediario de los nuevos ensanches de la ciudad: el occidental, y también el meridional, que se abre desde la Carrera del Conde.

Al igual que sucederá tiempo después en la escalinata que corona la Residencia de Estudiantes, la escalera de la Alameda se presenta como la pantalla con la que se finaliza un recorrido. Se convierte en el cierre del paseo municipal, pero a su vez supone un nexo que establece la continuidad con el discurso inmediatamente superior.

⁹³⁴ ALLEGUE (2001, 24).



Fig. 366. Vista de Santiago. Gil Rey. Consorcio de Santiago. Colección Concello de Santiago.

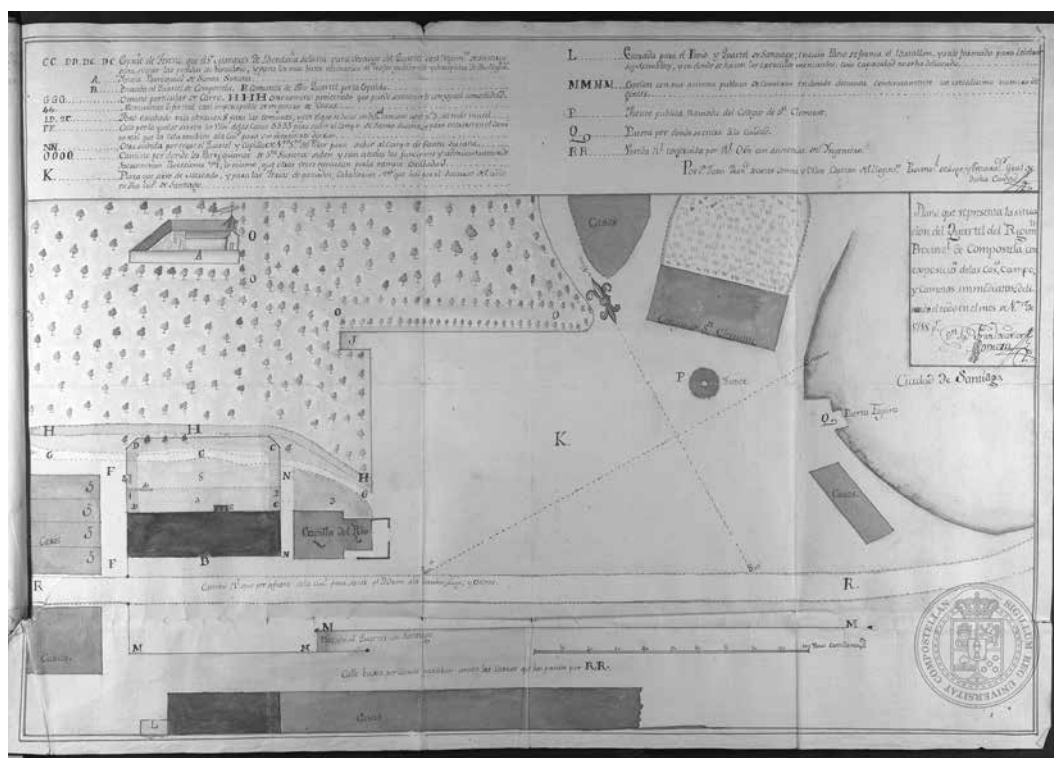


Fig. 367. Plano del espacio que ocupaba el paseo de la Alameda según Somoza. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 267, fol.8-r.

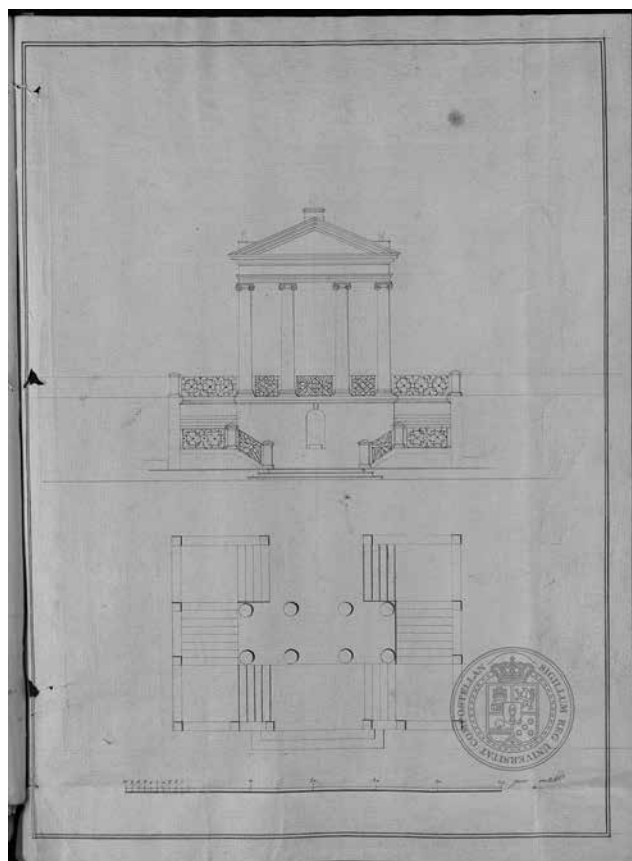


Fig. 368. Escalinata y templete según diseño de Julián Pastor. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 1.391, fol. 24.

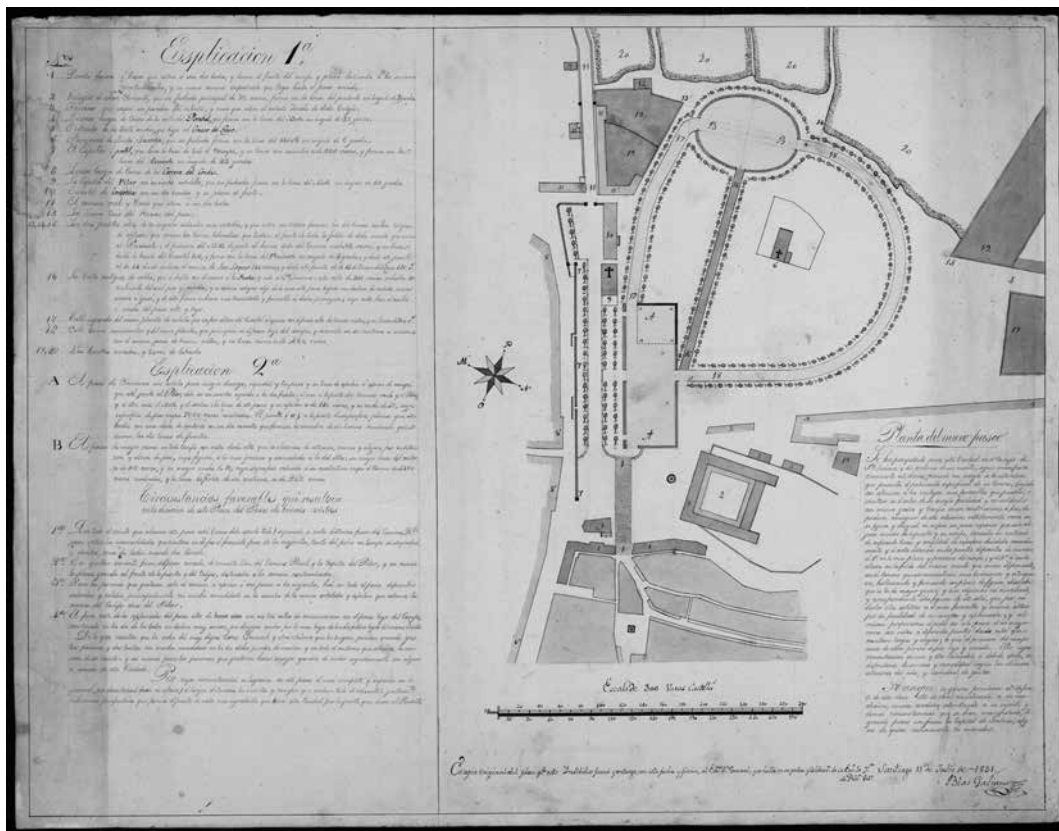


Fig. 369. Proyecto de nuevo paseo de la Alameda según Blas Galiano. BXUS, Map. 212. "Planta del nuevo paseo".



Fig. 370. Fotografía histórica donde aparece la rampa que sustituyó la antigua escalinata. Fuente: Costa Buján (2013).

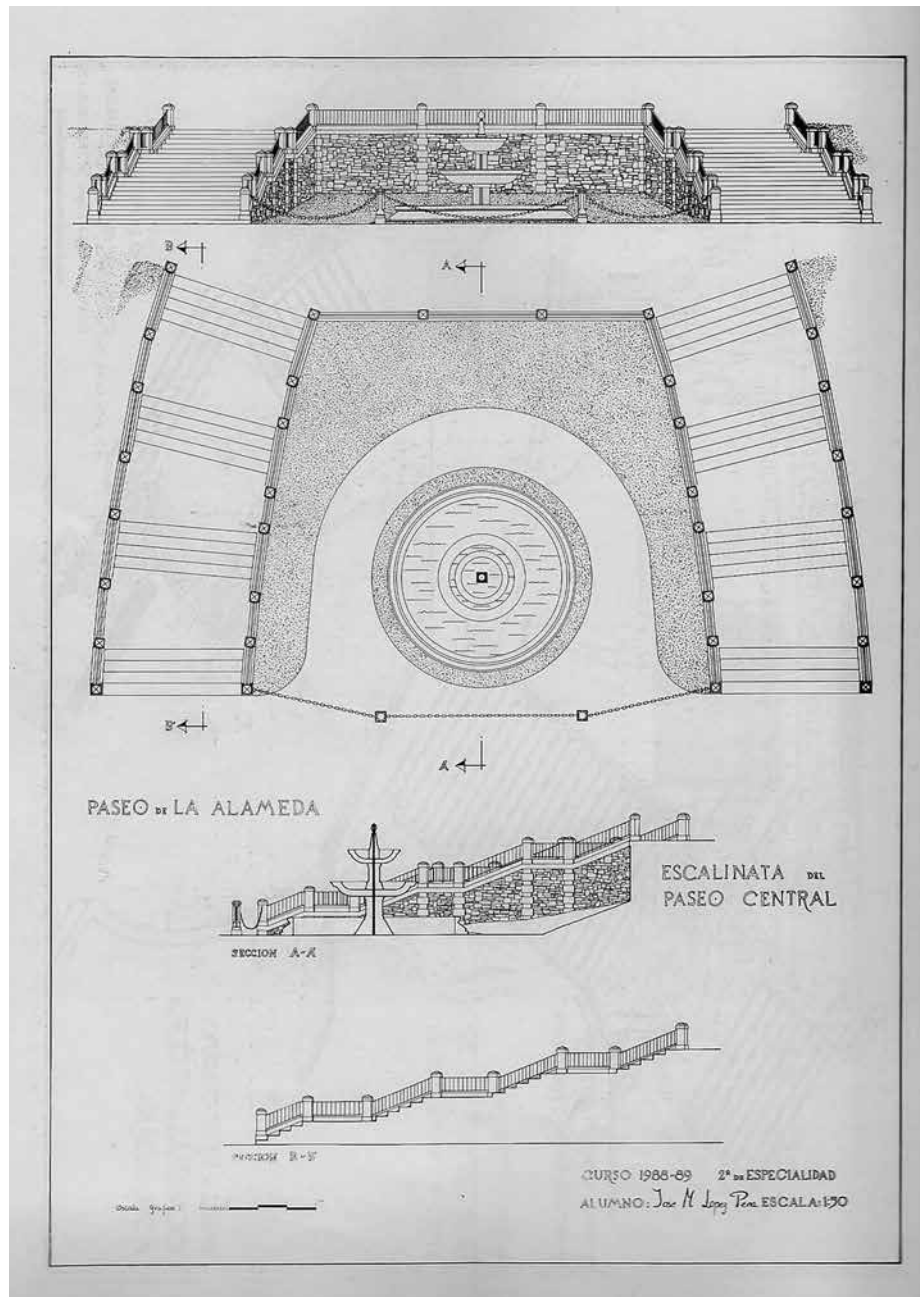


Fig. 371. Dibujo de la escalera actual. Fuente: Morenas Aydillo (1994).



Fig. 372. Escalera actual.

La iglesia de Santa Susana [Núm. 28] (Fig. 373)

En el año 1895 los trabajos de acondicionamiento del paseo de la Herradura y Alameda estaban prácticamente finalizados. Uno de los temas que quedaba por resolver era el acceso al atrio de la iglesia de Santa Susana, que coronaba la parte superior del parque. Van a ser necesarios dos proyectos para que esta escalera se materialice. En esencia se trata de dos planteamientos de escalera que responden a un esquema similar en el que se pretende unir —a través del promontorio en el que se inserta— el paseo de Bóveda con el templo. Pero si en la primera propuesta la monumentalidad del conjunto radicaba en la marcada profundidad que se generaba a través de un único tiro repartido en varios tramos; el éxito del segundo esquema se evidencia en el logro de conseguir dividir y remarcar los diferentes espacios que existen hasta llegar al atrio de la iglesia, a través de un recurso compositivo que luego se ha repetido en otras escaleras compostelanas.

Sobre los orígenes de este templo ya se ha hablado en capítulos anteriores. Lo cierto es que su planta aparece recogida en los primeros planos topográficos de la ciudad. En ellos se percibe como un edificio aislado de la ciudad, extramuros, que se integraba en el centro de un bosque apenas trabajado por la mano del hombre. Así se presenta en el plano que en 1595 remite el arzobispo San Clemente a Felipe II, y que refleja un proyecto de ampliación de las fortificaciones de la ciudad. La situación se mantiene a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pues el plano de López Freire (Apéndice 4) todavía la presenta como construcción independiente, rodeada por un robledal y aislada de este por una cerca que todavía hoy se conserva y enfatiza su presencia y dominio sobre el parque.

Sin embargo, a finales del siglo XIX surge la necesidad de —en medio de la nueva estructura que define el parque— construir una escalera de acceso concebida bajo parámetros similares a las creadas para otras destacadas iglesias compostelanas. Por ello, en medio de las últimas obras de actuación que experimentó la Alameda —entre las que sobresale la construcción de un kiosco de la música— se promueve la elevación de una escalinata que en su estado actual ha experimentado algunos cambios (Fig. 374), pero que en esencia respeta su planteamiento inicial. Este último dato se ha podido conocer gracias a la conservación del proyecto de obra; y con la recuperación de algunas fotografías que ilustran la escalinata en su imagen original integrada en el paisaje (Fig. 375).

Algunos datos sobre esta escalera fueron recogidos parcialmente por Pereiro Alonso, en relación a una serie de construcciones compostelanas decimonónicas en las que actuó su antepasado, el arquitecto municipal Manuel Pereiro Caeiro, a quien se debe el proyecto definitivo de esta escalera⁹³⁵, proyecto que data de 1903 (Fig. 376). A través de esta pequeña aproximación a la obra se sabe que su promotor fue Manuel Garabán, el párroco de Santa Susana y San Fructuoso. El trabajo

⁹³⁵ PEREIRO ALONSO (1996, 205).

realizado en un tiempo paralelo por Morenas Aydillo, estudia de una forma abreviada la evolución del parque urbano en la ciudad, deteniéndose especialmente en él y sus diferentes espacios y etapas constructivas; pero parece que no se detiene en el análisis de esta escalera⁹³⁶. El reciente estudio de Rosende Valdés contempla de manera detallada el proceso de creación del paseo de la Alameda y la Herradura, en una línea novedosa que analiza este parque, entendiéndolo como un fenómeno social, como parte de la ‘liturgia del ocio’⁹³⁷, aunque no se detiene en el caso concreto de esta escalinata. Será Costa Buján el que presente las mayores novedades al respecto, a través de un completo estudio que recoge una serie de datos sobre el origen de esta construcción y su evolución, hasta su ejecución; además de presentar una selección de interesantes fotografías y planos —algunos de ellos desconocidos hasta el momento—⁹³⁸; documentos todos estos que avalan la importancia que tuvo su construcción y que la presentan como un elemento digno de estudio.

Siguiendo con una serie de trabajos basados en el interés que ha suscitado el conjunto de la Alameda, y que engloba esta escalera, no se puede obviar el levantamiento gráfico dirigido por Morenas Aydillo y un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios Maestro Mateo⁹³⁹ que constituye uno de los mejores repertorios gráficos de las escaleras de la Alameda, entre las cuales sobresale la definitivamente realizada por Pereiro Caeiro en 1903.

Pero antes de que todo esto suceda —como ya recogió Costa Buján— en la década de 1880 la realidad de este espacio del parque era que: “a la iglesia situada en la cima únicamente se podía acceder por la deficiente rampa que desde la Alameda, subía cruzando el Campo de la Feria”⁹⁴⁰. Este espacio, también conocido como Campo de Santa Susana, y del que todavía hoy se conservan imágenes que enseñan la actividad que allí se desarrollaba, aparece recogido en el plano de López Freire como una amplia extensión de planta rectangular, dispuesto en el espacio que mediaba entre la fachada de la iglesia del Pilar y la Porta Faxeira, espacio en el que a finales del siglo XVIII se intentaron construir una serie de edificaciones que no se llegaron a ejecutar; y donde a lo largo del siglo XIX se planificó la Alameda. Una aproximación a esa realidad se recoge en aquel plano realizado por Juan Francisco Xavier Somoza y Ulloa, donde se ilustra el espacio de Santa Susana con el cuartel del regimiento provincial de Compostela. En la leyenda que lo acompaña se recoge que la letra ‘O’ marca el: “camino por donde los Parroquianos de Sta. Susana suben y van a todas las

⁹³⁶ MORENAS AYDILLO (1995, 116-118).

⁹³⁷ ROSENDE VALDÉS (2014, 324- 336).

⁹³⁸ COSTA BUJÁN (2013, 51-55).

⁹³⁹ MORENAS AYDILLO (1994, 114-116).

⁹⁴⁰ COSTA BUJÁN (2013, 51).

funciones y administración de Sacramentos, Procesiones; lo mismo que otras veces egecutan por la rampa escavada J”⁹⁴¹.

Esta situación se mantuvo así hasta que en el año 1895 se evidenció la necesidad de levantar una escalinata que uniera desde el lado oeste el parque de la Herradura con la iglesia de Santa Susana. Esta actuación se acomete durante el gobierno del marqués de Casa Pardiñas, encargándosele el proyecto al maestro de obras Manuel Otero y López en junio de 1895⁹⁴² (Fig. 377). El terreno sobre el que se ejecutaría era propiedad, en parte perteneciente a la Iglesia; y en la otra al Ayuntamiento. Probablemente fue la falta de recursos de uno y el poco interés prestado por el otro, el que hizo ralentizar el proceso y posponerlo hasta los primeros años del siglo XX. Pero entonces sería un nuevo proyecto, el planteado por Pereiro Caeiro —sobre el que también recayó la ejecución de obra— el que se llevaría cabo.

En ambos proyectos la escalera se concibe como parte integradora del paisaje que remarca el elemento arquitectónico que supone el templo y el valor simbólico que este soporta —custodia los restos de la santa mártir desde tiempos del arzobispo Gelmírez—. Pero no rompe el discurso natural del parque sino que más bien se aprovecha de lo que este y su orografía le aportan, con el fin de asumirlo como propio hasta el punto de conseguir fusionarse con él. Además, es el punto de partida para una serie de obras que supondrán una continuidad con este proyecto.

Como en pocos casos sucede, al conservarse las propuestas remitidas por los dos arquitectos, se puede permitir hacer una comparativa. La unión del paseo de Bóveda, situado en un plano inferior, con el atrio de la iglesia en un punto superior, supuso la composición de una escalera de profundidad muy marcada, como así se percibe en el perfil dibujado por Manuel Otero. En este caso se propone una escalera de único tiro dividido en cuatro tramos repartidos en dos series de dos rampas. Cada una de estas series reparte sus tramos a través de un pequeño descanso intermedio. A su vez estas dos series se separan por un descansillo de mayor tamaño, equivalente al tamaño del rellano final que parece constituir el atrio en sí. Otero soluciona el problema con una única rampa, que recorre la diagonal del promontorio, como si de una cascada se tratara.

En unos términos similares entiende Pereiro Caeiro la obra. Pero ahora se presenta como un conjunto que marca diferentes fases en el proceso de acceso, definiendo claramente un espacio aterrazado, compuesto por varios niveles, lo que condiciona un resultado mucho más dinámico en su tránsito. De esta manera, paseo de Bóveda, camino de los carros e iglesia, a través de un conjunto

⁹⁴¹ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 267 (enero-julio 1789), fol. 8.

⁹⁴² AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 603 (1891-1920). *Construcción de una escalinata en el paseo de Bóveda, de acceso a la iglesia parroquial de Santa Susana, 1895-1906*. “Memoria explicativa del proyecto de una escalera para subir a la Iglesia de Santa Susana”, fols. 26-r a 63-r. Cit. por COSTA BUJÁN (2013, 51, nota a pie nº 160).

formado por una escalera inicial compuesta por dos tiros simétricos y divergentes —que derivan en un espacio común—, se presentan como la plataforma sobre la que se eleva el templo, precedido inmediatamente por una larga escalera. En realidad se está siguiendo un esquema de similares características al presentado por Otero, a excepción de que ahora se reduce la anchura inicial de los tramos. La posición de los descansos también experimenta variaciones, de tal manera que el segundo de ellos forma parte de la recta que marca el discurso del paseo intermedio. Otras dos mesetas serán necesarias para completar el recorrido de la escalinata.

La nueva composición realizada por Pereiro Caeiro contempla una antigua idea que tiene su punto de partida la exedra clásica. Por ello, al pasar el primer tramo de escaleras que une con el paseo de la Herradura, el espacio intermedio que da acceso a la escalera de la iglesia se acomoda como un semicírculo que actúa a la manera de una pequeña plaza donde se disponen una serie de bancos y que acaba por convertirse en el elemento recolector de todo el conjunto. La exedra como elemento de recogimiento es una constante que rodea este paseo y que también se empleará en la escalera de la Residencia, aunque en esta ocasión forma parte de esa escalera-base que complementa el discurso de la escalera principal, retomando el viejo esquema presentado en la escalera de la iglesia de Santa Susana, respecto a la que precisamente se encuentra en eje. Y nuevamente esta exedra central es a la que José María Banet recurre en la proyección de las nuevas escaleras que conectan la Alameda y el paseo de la Herradura, a mediados del siglo XX.

La integración de la escalera en espacios naturales, donde la arquitectura y la vegetación se someten al capricho del hombre, es una realidad que presenta sus modelos más espléndidos en las villas renacentistas y en los palacios del mundo barroco. Sin embargo, existe otra casuística que interrelaciona los conceptos de parque, escalera y templo religioso y que antecede al siglo XIX. Se trata de los conjuntos penitenciales en los que los diferentes pasos del ejercicio del *Via Crucis* se ven intercalados con una serie de microarquitecturas que ejemplifican cada una de las escenas de la Pasión de Cristo, para finalizar el recorrido en un templo que se dispone, por norma general, en lo alto de ese recorrido. En la construcción de esta nueva escalinata de Santa Susana se percibe la esencia de estos sacromontes, metáfora de la pasión de Cristo.

A lo largo del siglo XIX, la arquitectura de carácter religioso experimenta un declive evidente. Es el momento del desarrollo de la arquitectura civil en Santiago. El edificio de la Universidad, el Teatro Principal, el Mercado de Abastos, el Cementerio Público, la construcción de nuevas casas particulares define un tipo de arquitectura que pretende dar respuesta a las nuevas necesidades de una sociedad adormecida en la primera mitad del siglo XIX. Una época de crisis, de guerras que no favoreció el desarrollo de la ciudad en este tiempo, pero que supuso el revulsivo para la creación de

la nueva ciudad en las siguientes décadas. Es en la segunda mitad del siglo cuando se plantean las reformas del Palacio Arzobispal; de la misma manera que se inician las excavaciones en la catedral, en un inicial deseo por desvelar los secretos mejor guardados de la basílica. Unos enigmas que remueven los cimientos de la historia compostelana y que ahondan en el estudio de los restos medievales, y en la localización del *locus Sancti* y del supuesto altar donde se localizó el *arca marmoris*.

Es en este contexto de localización de restos del pasado donde también se pueda entender esta iniciativa de construcción de una escalinata que dignifique el templo. A través de este recurso se conseguía subrayar y dignificar aquella antigua iglesia, emplazada sobre los restos de un castro, en la que el arzobispo Gelmírez había introducido las reliquias de la santa. En este contexto y en el del deseo decimonónico de crear un parque para el ocio es donde se comprende la creación de esta nueva escalera.

Una escalinata que no solo facilita el tránsito por el parque, sino que se convierte en el inicio de un recorrido claramente definido y que encontrará su continuación, primero, con la creación de la escalera presentada para la Exposición Regional de 1909; y tras el derrumbe de esta, con la escalinata de la Residencia.

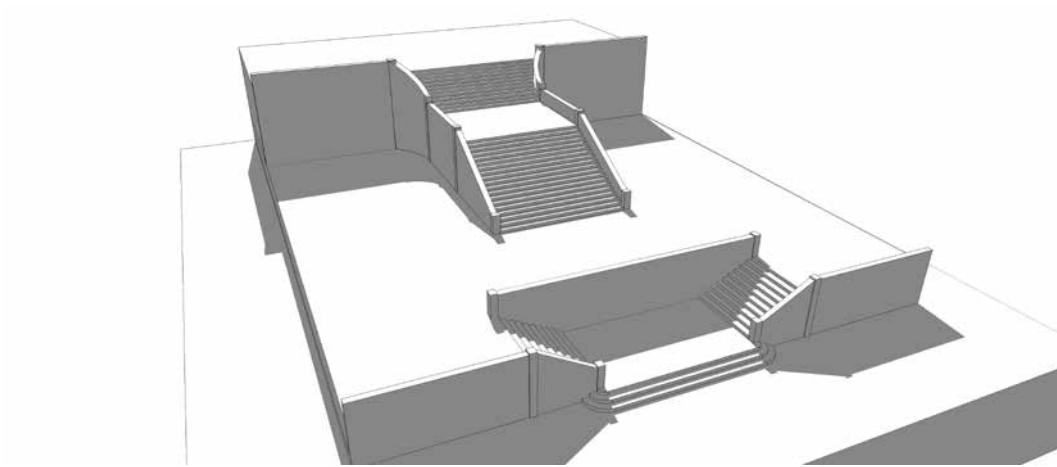


Fig. 373. Recreación de la escalera. Autoría y render: Luis Jimeno.



Fig. 374. Actual imagen de la escalinata.



Fig. 375. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

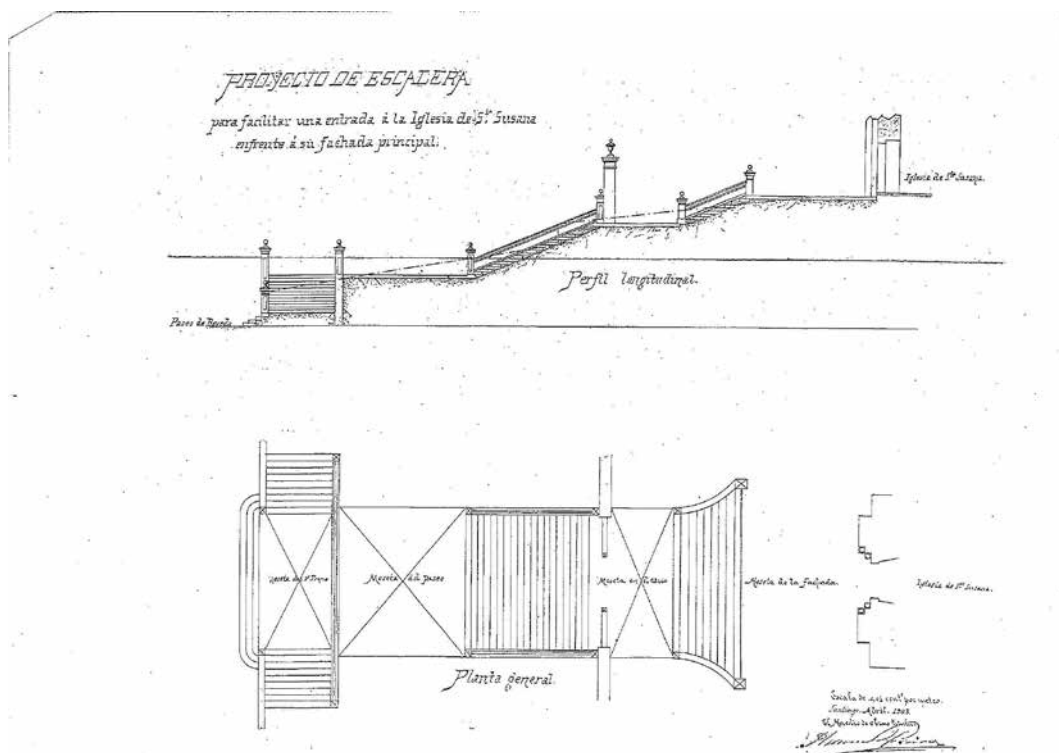


Fig. 376. Planos de la escalera de la iglesia de Santa Susana. Estudio de arquitectura de José Luis Pereiro Alonso.

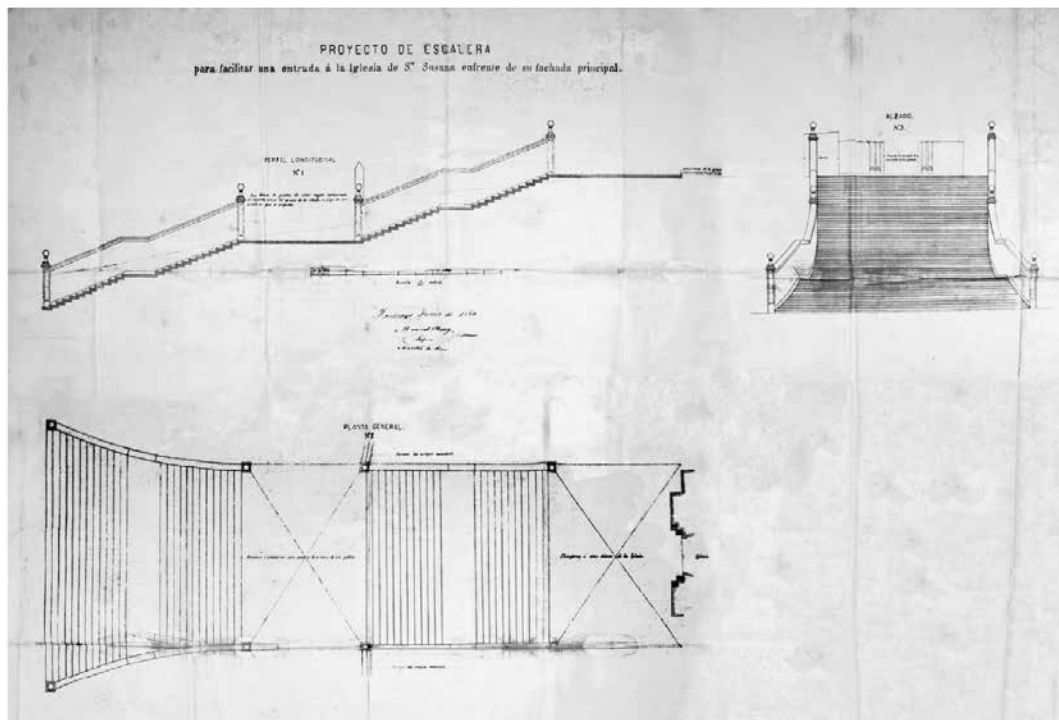


Fig. 377. Proyecto no ejecutado de Otero y López. Fuente: Costa Buján (2013).

La Residencia de Estudiantes [Núm. 29] (Fig. 378).

En 1909, Santiago de Compostela experimenta un acontecimiento histórico, presidido por el rey Alfonso XIII, y coincidiendo con el Año Santo, que va a tener una repercusión notable en las décadas siguientes, cuestión a la que ya se hizo referencia en alguna ocasión⁹⁴³. Se trata de la Exposición Regional, en la que se trabajó durante meses, y en la que se construyeron una serie de pabellones y otras estructuras arquitectónicas, como un conjunto de escaleras, hoy desaparecido, pero que, pese a su pérdida, tuvo importantes consecuencias en el futuro inmediato. Por desgracia, esta serie de edificios destinados a dar cabida a las mejores muestras que ofrecía el desarrollo de la tecnología gallega, que formaron parte de la llamada Sección Contemporánea, poco tiempo permanecieron en pie⁹⁴⁴, corriendo la misma suerte que la propia escalinata que daba acceso al conjunto. De hecho, solo fue el justo para desarrollar las muestras y eventos para los que estaba pensada. El vendaval, acaecido tan solo cuatro meses después, arrasó con todo ese maravilloso conjunto de arquitecturas construidas en madera, las más bellas muestras del Modernismo en Compostela⁹⁴⁵, mediante el que se quería despertar del letargo producto del eclecticismo en el que durante décadas había quedado sumida la arquitectura en Compostela. Quizá, el motivo de esta pérdida no solo se deba buscar en los materiales empleados y en deficiencias técnicas⁹⁴⁶, sino que también hay que tener en cuenta su situación en el extremo oeste de la ciudad y comprender que esta se situó en una gran explanada desierta, sin ningún tipo de resguardo que frenara los fuertes vientos entrantes por ese punto. A pesar de su desdichado destino, por suerte, se conserva su recuerdo no solo a través de uno de los pabellones, emplazado al margen del resto del conjunto. Se trata del pabellón del Recreo Artístico e Industrial, diseñado por Antonio Palacios, que en la actualidad alberga la Guardería de Santa Susana, situado en la parte sur del paseo de la Herradura. Aunque la obra ha experimentado reformas respecto al proyecto inicial que data de 1908, y que fue ejecutado por Manuel Pereiro Caeiro en 1909, en ella todavía permanece la esencia de lo que fue en su día el conjunto construido en una parte aislada de la ciudad, prácticamente vacía, pero destinada a experimentar uno de los desarrollos urbanísticos más destacados de la primera mitad del siglo XX. La segunda fuente para la memoria es una serie de fotografías que, en su mayor parte, salieron de la

⁹⁴³ COSTA BUJÁN (1995, 461) dice, en relación a la Exposición de 1909: “*Inmediatamente son adquiridos, de forma sindicada, los terrenos de labradío situados a pie de la explanada de la Ferradura, en la parte baja del talud oeste del paseo, en el llamado Agro do Mendo, germen embrionario de la futura ciudad universitaria*”.

⁹⁴⁴ Para la sección arqueológica, con la que se pretendía mostrar la cultura gallega del pasado, no hizo falta construir ninguna nueva estructura, ya que esta ocupó las estancias del antiguo colegio de San Clemente, hoy Instituto Rosalía de Castro.

⁹⁴⁵ Solo consiguió mantenerse en pie el edificio central, que acabó por deteriorarse a lo largo de los cuatro años siguientes y, consecuentemente fue derribado, disponiendo en su lugar una plaza de toros que poco tiempo después también se retiraría para construir el nuevo proyecto de Residencia Universitaria.

⁹⁴⁶ El arquitecto Manuel Álvarez Reyero, en el informe solicitado por el Gobernador Civil ya había alertado sobre la debilidad estructural del conjunto, lo que implicaba una falta de seguridad que incumplía la normativa. *Vid.* nota a pie nº 12 de COSTA BUJÁN (1995, 462).

cámara de Manuel Chicharro, gran fotógrafo de la Compostela de los siglos XIX y XX⁹⁴⁷. El objetivo de su máquina no solo refleja todos y cada uno de los elementos integrantes de esta exposición, sino que en medio de todas estas arquitecturas sobresale el imponente conjunto de escaleras, hoy destruidas, pero que sentará el precedente inmediato a lo que se desarrollará tres décadas después. Además de dignificar el conjunto, las escaleras suponían el medio más directo de conectar dos partes de la ciudad a través del parque de la Alameda y del paseo de la Herradura. El resultado final se completaba visualmente con la gran escalinata de acceso a la iglesia situada en la robleda de Santa Susana, realizada tan solo unas décadas antes por Manuel Pereiro Caeiro (1897)⁹⁴⁸, con la que la axialidad del conjunto quedaba reforzada.

Que la Exposición Regional de 1909 fue decisiva en los proyectos de ordenación urbanística que se llevarían a cabo años después es un hecho que se evidencia, entre otras cuestiones, a través del recuerdo de la vieja escalera. Junto a esto también fue importante el hecho de que, desde los inicios del siglo XX, surgen los primeros deseos por ampliar las instalaciones universitarias, lo que llevaba parejo un deseo por ampliar la oferta de estudios y otras actividades extraacadémicas, con el fin de impulsar una universidad que estaba empezando a agotarse y que se restringía a una serie de edificios dentro de un casco urbano antiguo, intramuros de la ciudad⁹⁴⁹, donde ya no había cabida a la instalación de las nuevas dependencias que se querían construir. Esta idea ya surge en los albores del siglo XX, aunque se prolongará en el tiempo. No debe resultar extraño que ambos proyectos tengan en común a una misma persona: don Eugenio Montero Ríos⁹⁵⁰, principal representante de la política liberal compostelana del momento, cuyo fuerte peso en el Gobierno Central, como Ministro de Fomento debió de favorecer la promoción de las importantes intervenciones que se llevaron a cabo en Santiago durante este espacio de tiempo⁹⁵¹. Buena muestra de ello es la ampliación del edificio de la Universidad⁹⁵², que a finales del siglo XIX experimenta una renovación y ampliación⁹⁵³, que se prolonga hasta los primeros años del siglo XX (1893-1906).

⁹⁴⁷ La colección de fotografías de Manuel Chicharro fue cedida al IEGPS. Estas sirvieron de base a varios estudios entre los que destaca el de CABO y COSTA (1996). En esta se alternan algunas fotografías de la Exposición con tantas otras de diversos espacios de la ciudad de Santiago. Una recopilación más centrada en la cuestión aparece recogida en ALVARELLOS (2009), quien con motivo del centenario del acontecimiento publica un monográfico sobre el acontecimiento.

⁹⁴⁸ PEREIRO ALONSO (1996, 205).

⁹⁴⁹ La vieja muralla que cerraba la ciudad fue derribada a lo largo del siglo XIX en sucesivas campañas. En 1830 se eliminan prácticamente todas las puertas de acceso a la ciudad. Actualmente permanecen pequeños fragmentos o testigos de la vieja muralla, que son los que permiten limitar claramente donde empieza y dónde acaba el casco histórico o 'almendra' de la ciudad. Por ello, a pesar de la inexistencia física de este elemento, se puede seguir aplicando este término. GONZÁLEZ y LUACES (2009, 37).

⁹⁵⁰ Sobre la biografía y actividad de este político *vid.* BARRAL MARTÍNEZ (2007).

⁹⁵¹ Sobre su participación activa en el engrandecimiento de la infraestructura universitaria compostelana *vid.* BARRAL MARTÍNEZ (1998).

⁹⁵² COSTA BUJÁN (1995, 462); ALVARELLOS (2009, 7). Otras intervenciones de esta época son la creación de la escuela de Veterinaria (1903-1915), que con posterioridad fue ocupado por las tropas militares procedentes del viejo cuartel de Santa Isabel, derribado en la década de 1970. En la actualidad es el Parlamento de Galicia. Y también el colegio

La idea de construir una residencia de estudiantes se retoma con fuerza a lo largo de la década de los veinte, de tal manera que en 1929 se presenta un primer proyecto realizado por el arquitecto municipal Constantino Candeira Pérez. Un proyecto que no se llegará a ejecutar, puesto que su nombramiento como arquitecto de la Diputación hizo que abandonara este primer intento por llevar a cabo el desarrollo de este nuevo ensanche. Poco habrá que esperar para que se ofrezca una segunda propuesta, en este caso presentada por Jenaro de la Fuente Álvarez, autor del proyecto definitivo de la obra. Este nuevo planteamiento que propone el arquitecto surge en 1930; en él pretende crear un nuevo espacio donde el jardín sea el gran protagonista (Fig. 379). Lo hace teniendo en cuenta el espacio que limita los aproximadamente 30.000 metros cuadrados que conformaban ese Agro do Mendo⁹⁵⁴ o Silveira Longa⁹⁵⁵. Este planteamiento urbanístico, por tanto, juega con dos aspectos fundamentales: por un lado el eje visual tan acusado que conforma la iglesia de Santa Susana con su escalinata, que encuentra su prolongación en el desnivel del paseo de la Herradura (o Buenavista) y la gran explanada que se genera a los pies de esta, donde se va a disponer el conjunto central de estanque y edificios. En segundo lugar se va a aprovechar de los límites que enmarcan el espacio que son los que permiten abrir la ciudad a los principales accesos de salida de la misma en sus lados oeste y sur, en dirección Noia y Pontevedra. En consecuencia, aquel viejo deseo de Montero Ríos por crear un nuevo espacio universitario que traspasara las barreras —o más bien restos de murallas— que restringían la ciudad de Compostela a la almendra histórica, se vería cumplido.

Del anteproyecto de 1930⁹⁵⁶, en el que destaca una maravillosa escalinata que evoca levemente la grandiosidad de la presentada para la Exposición Regional⁹⁵⁷, solo se ejecutará el colegio mayor Rodríguez Cadarso. El resto se verá impedido en gran medida por los acontecimientos que sucedieron a lo largo de esta década, fundamentalmente a raíz de la Guerra Civil, que sumió al país en tiempos de precariedad y estancamiento. Por ello habrá que esperar a la década de los cuarenta para que se presente un proyecto definitivo en el que se incluye la escalera aquí tratada.

de Sordomudos y Ciegos (1910-1925), actual sede de la Xunta de Galicia, en San Caetano; así como la construcción de la facultad de Medicina (1910-1928), en la parte posterior del Hospital Real, actual hostel de los Reyes Católicos.

⁹⁵³ Entre estas intervenciones destaca la ampliación del conjunto con un tercer piso en el que se instala la biblioteca. SÁNCHEZ GARCÍA (1996, 57); así como la creación del Paraninfo que se le encarga a Ricardo Velázquez Bosco y que será decorado con las alegorías de la sabiduría y las ciencias por el pintor José María Fenollera e Ibáñez. CASTELO ÁLVAREZ, (1995, 46-51). Recientemente, con motivo del ciclo de conferencias organizadas por la RSEAPS en el año 2012, y que tuvieron lugar en el propio Paraninfo, habría que destacar la intervención de García Iglesias titulada *Desde el Paraninfo compostelano. La Universidad y la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. [disponible en: <http://iacobus.org/category/actividades/>. Consulta del 20 de mayo de 2014].

⁹⁵⁴ Este era el nombre con el que se conocían los terrenos que luego se expropiaron para la habilitación de la Residencia de Estudiantes.

⁹⁵⁵ COSTA y MORENAS (1989, 58).

⁹⁵⁶ AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 2280 y 2281 (1929-1936). “Proyecto de Residencia de Estudiantes”.

⁹⁵⁷ COSTA BUJÁN (1995, 460-469).

Los planos de esta escalera, firmados nuevamente por Jenaro de la Fuente, indican que 1943 es la fecha de su construcción, hecho que queda refrendado por la propia documentación (Fig. 380). Así lo avala la memoria referida a “Obras de accesos a la Residencia”. En la misma, redactada en 1952, se indica que la obra consiste en la construcción de una: “escalinata principal al paseo de la Herradura”, lo que permite continuar con la antigua estructura desaparecida. Igualmente, dado el desnivel existente entre el paseo de la Herradura y el espacio donde se instalarían las dependencias de la Residencia, es necesario construir un muro de contención así como allanar el espacio entre esa escalera principal y la escalinata complementaria que encierra el conjunto, sirviendo de base a la misma (Fig. 381). En cuanto a la construcción de la obra así la define el propio arquitecto en su informe:

“Las obras que hace relación la presente memoria, consiste en la construcción de una Escalinata de granito, desarrollada en tres tramos rematados por uno de coronación a la altura de la rasante del paseo de la Herradura, salvando por su desarrollo un desnivel de diez metros, que son los existentes entre el Plano General intermedio y el superior de mencionado paseo.

Para aligerar su construcción y evitar la construcción de muros de mampostería, se efectuó una estructura de hormigón armado cimentado por puntos, sobre cuya disposición se apoyan los peldaños de granito también. Todo el material de la escalinata es de granito a pico entrefino e incluso las columnas y remates así como los balaustres, remates y detalles ornamentales.

Los planos y perfiles que se acompañan explican perfectamente la obra realizada, en la cual se ha dejado prevista la instalación de agua, para el suministro de la fuente instalada en el primer rellano de acceso.

La Escalinata Complementaria que figura en el adjunto Proyecto es del mismo material y en las mismas condiciones, de la que se describe, completa esta con muros de sostenimiento del Plano General intermedio, cuya ejecución y proyecto también se acompaña. La altura a salvar con esta escalinata es de tres metros y medio en el eje de la misma.

Las obras del Plano General intermedio, consistieron en la explanación de la amplia zona de terreno, situado entre las dos escalinatas, construyendo la ampliación del talud del paseo de la Herradura, en consonancia con la línea de avance que planteó la construcción de las escalinatas, constituyendo también el muro de repié en la forma que se detallan en los planos y en el correspondiente presupuesto.

Santiago a 31 de Marzo de 1952. El arquitecto”⁹⁵⁸.

⁹⁵⁸ AHUS. Fondo Universitario. General. Caja 6389, carp. 32.

Llama la atención que esta memoria aparezca firmada once años después de la presentación de los planos, lo que hasta cierto punto puede resultar comprensible, entendiendo que esta es solo una de las piezas que conforma el espacio destinado a Residencia. Según opina Sánchez García, esta escalera debía de estar concluida hacia 1945, pues: “desde entonces solo se verificaron en ella obras complementarias como la fijación del talud de tierra en sus laterales o la creación del pequeño jardín situado a sus pies, donde se instalaría la estatua de Figueroa”⁹⁵⁹ (Fig. 382).

En este ambicioso proyecto también se sigue contemplando el planteamiento de construir un gran espacio donde el paisaje sea el protagonista, lo que en el fondo no deja de ser la evocación de aquellos viejos modelos del pasado en los que grandes construcciones palaciegas y jardines fastuosos y compuestos de una manera totalmente racional daban como resultado las más bellas panorámicas. Esto mismo es lo que se pretende llevar a cabo con este proyecto. Por ello fue imprescindible realizar una primera fase de acondicionamiento y preparación de un espacio totalmente agreste, sin intervención previa (más allá de la efímera estructura de la Exposición Regional) que no solamente implicó la construcción de los edificios para residencia de estudiantes, las canchas para deportes o el estadio universitario; sino que, en paralelo, se tiene que disponer toda una serie de infraestructuras que van desde el abastecimiento de agua y luz, hasta el enlosado del suelo o el ajardinamiento que rodearían todo el conjunto y que potenciarían un eje longitudinal fundamental que, desde el monte en el que se sitúa la iglesia de Santa Susana, uniría el paseo de la Herradura con las escaleras y de ahí se proyectarían hasta el edificio principal, pasando previamente por el gran estanque central. Es decir, se siguen manteniendo los mismos ideales presentes en el proyecto de 1930.

Quizá por el escaso tiempo que ha transcurrido desde su construcción hasta nuestros días, se puede decir que son pocos los trabajos que han estudiado esta destacada escalinata. Además, cuando se han realizado, han sido más en relación al conjunto de la obra que del elemento en sí; y casi siempre con motivo de los catálogos de patrimonio histórico de la Universidad de Santiago. De esta manera cuando Costa Buján hace un exhaustivo estudio del proyecto de Residencia de Estudiantes, apenas se detiene en el análisis de la escalera si bien entiende que esta forma parte del “eje claro y convergente entre el estadio, pabellones residenciales, escalinata y plataformas de acceso al parque de la Ferradura, a la Alameda y a la antigua Porta Faxeira”⁹⁶⁰, reconociéndola, de esta manera, como un elemento conector de ambas partes de la ciudad. Por lo demás poco detalle ofrece de la misma, limitándose a indicar que la obra se realiza a lo largo de la década de los cuarenta, junto con los dos últimos pabellones. Sorprendente resulta que no exista ningún estudio independiente de este monumento que se presenta como una especie de fachada a quien accede desde la Residencia. No

⁹⁵⁹ SÁNCHEZ GARCÍA (1996, 70).

⁹⁶⁰ COSTA BUJÁN (1995, 466).

sucedió lo mismo en el área de las artes y los oficios pues al respecto, los alumnos de la Escuela Maestro Mateo, dirigidos por Morenas Aydillo trabajaron exhaustivamente en el levantamiento de planos y, en definitiva, en el estudio gráfico de esta obra. La valoración de la importancia de esta obra es algo que se evidencia en la obra titulada: *La Alameda de Santiago de Compostela/Dibujos de sus arquitecturas por los alumnos de la Escuela de artes Aplicadas y Oficios Artísticos “Maestro Mateo”, con una introducción histórica de aproximación al desarrollo urbano de la Alameda a cargo de Julián Morenas Aydillo*⁹⁶¹. Esta obra, quizás suponga el estudio de mayor aproximación al análisis independiente de la escalinata de la Residencia, realizado hasta el momento. Existe un último estudio que nuevamente forma parte de un catálogo promovido desde la Universidad de Santiago, en el que Sánchez García, analiza parcialmente esta escalera, como parte de un conjunto⁹⁶².

Son varios los aspectos que hacen que el análisis compositivo de la escalera y su resultado formal no resulte del todo sencillo, ya que se requiere de un planteamiento que, en inicio, no resultará difícil de comprender, pero que poco a poco se complica. En primer lugar, aunque el resultado final sea un único conjunto, de manera excepcional⁹⁶³, se debería de hablar de escaleras en plural, o escalinata, en el sentido de que su composición es el resultado de la suma de más de dos conjuntos de escalera compuesta en su parte baja y de escalera simple en la superior. Para su estudio se puede recurrir a las propias palabras del arquitecto en su *Memoria*. Lo primero que sobresale es la descripción con que el artífice de la obra define el desarrollo de su escalera: “desarrollada en tres tramos rematados por uno de coronación a la altura de la rasante del paseo de la Herradura”⁹⁶⁴. Es imprescindible matizar e intentar explicar lo que debe de querer decir el arquitecto, quien simplifica de una manera bastante rápida, como viene siendo habitual en las descripciones de este elemento en general (Fig. 383). Detenerse en su análisis es fundamental entre otras cosas por ser, sin duda, la más compleja de las escaleras complejas compostelanas. El arquitecto menciona que se compone de tres tramos y uno de cierre. Posiblemente cuando él se refiere a “tramos” deban de entenderse por ello los módulos que emplea: en la parte inferior tres conjuntos de escaleras complejas simétricas (de dos tiros y un único tramo cada uno). A partir de este primer esquema inicial se aprecia una subordinación de partes, generada por el propio ritmo ascendente del conjunto. De esta manera, el módulo central se encuentra en un plano superior a los dos laterales con los que se inicia el discurso de la escalera; y a su vez en un punto medio respecto a la parte final que constituye el último tramo de “coronación” con el que se completa el discurso de la escalera, dando acceso al paseo de la Herradura y al mirador con el que se cierra esta fachada-escalera. El resultado final de toda esta composición, en la que rige

⁹⁶¹ MORENAS AYDILLO (1994).

⁹⁶² SÁNCHEZ GARCÍA (1996, 70). Finalmente, en mi tesis de licenciatura titulada *Aproximación a una Historia de la escalera compostelana*, realicé una pequeña introducción al tema, donde analizaba única y exclusivamente este elemento, al margen del resto del conjunto.

⁹⁶³ Podríamos también incluir en este grupo las escaleras de la iglesia de San Martín Pinario.

⁹⁶⁴ AHUS. Fondo Universitario. General. Caja 6389, carp. 32.

un sistema de dependencia o subordinación, es causar el mayor de los impactos estéticos que se pueda obtener con la construcción de este elemento. Espacialmente esta escalinata se concibe en el interior de un cubo perfectamente definido, al que se le van a ir restando fragmentos de masa, que generarán una serie de líneas verticales, horizontales y oblicuas. Se comienza el discurso con dos módulos de pequeño tamaño, equidistantes entre sí y separados por un gran descansillo. Cada uno de estos dos conjuntos, se componen de dos tiros convergentes en el descansillo y constan de un único tramo. Al llegar a ese primer quiebro de mesa es necesario hacer un giro de noventa grados, bien a la derecha o bien a la izquierda (todo depende de cuál sea el tiro elegido para ascender) para nuevamente acceder a otro descansillo en el cual se hace otro ángulo recto para poder seguir ascendiendo. En este punto, el usuario se encuentra en el tercer módulo de escaleras complejas, que centra la composición del conjunto, formando una continuidad vertical con el mirador superior, y bajo el cual se horada el muro para construir una exedra, donde en la actualidad se disponen unos bancos. Finalmente de este tercer conjunto se accede nuevamente por otros dos conjuntos de escaleras independientes y paralelas entre sí, de un único tiro y con dos tramos, que son los que llevan directamente a la parte superior: el paseo de la Herradura y el Mirador.

A pesar de que la imagen general de la obra pueda dar como resultado a primera vista un conjunto cerrado, pronto se evidencia que este modelo de escalera que toma como punto de partida el esquema romboidal bramantesco, no es sino una alteración de este mismo modelo conforme a los patrones barroquizantes, aproximándose mucho más a aquel otro modelo que se recuerda a través del grabado de la Villa Sacchetti realizada por Pietro da Cortona (Fig. 384), aunque, en este caso, el resultado excede los límites impuestos por los marcos del cubo en el que se inscribe la escalera de la Residencia, generándose por tanto un resultado más abierto y de mayor barroquismo, en el grabado de Cortona. Esto no implica que el resultado final de la escalera de Compostela sea puramente clásico: más que de esto, se debería hablar de un barroquismo clasicista presente en la obra. Buena muestra de ello es la pluridirección que se genera en todo el discurso, a través de esa serie de tiros que a su vez permiten girar en distintas direcciones. Ello permite introducir un modelo más acorde al estilo compostelano. Además del simple empleo de los elementos que conforman la propia escalera, los recursos del barroco se pueden localizar también en el empleo de la escultura, los frontones partidos, la balaustrada y columnata superior que conforma el mirador o el empleo del agua como parte del monumento. Si se observan los planos originales, se contrasta como en el proyecto original también se contemplaba incluir un relieve que fue sustituido finalmente por la hornacina central. Las volutas laterales y los pináculos de remate de los pilares, así como los relieves de placas que se presentan en el imoscapo de los netos, dan buena muestra del recuerdo histórico de Compostela. En su momento Costa Buján sugirió que este conjunto de escaleras estaría relacionado con el desarrollado en Villa Garzoni, aunque su concepción axial y escalonada en varios niveles, está

muy próxima al eje que desde el parque de Villa Borghese, en Roma, se proyecta a través de la gran explanada central del Pincio, que finaliza en un gran mirador, continuando su curso en declive a través de la fachada-fuente, y desde ahí, proyectándose a lo largo de la plaza del Popolo, en conexión visual directa con la vía Giulio Cesare, ya en la otra orilla del río Tiber (Fig. 385 y Fig. 386). Pero de la misma manera, esta tipología de escalera es la que se empleó para embellecer alguno de los recorridos penitenciales, destacando los portugueses, en donde escalera, paisaje y simbolismo religioso forman parte de un todo. A diferencia de estos dos últimos conjuntos lo que sucede en Compostela es que las escaleras presentan un esquema centrífugo, abierto en varias direcciones. Este sistema se genera por la introducción de los primeros módulos con los que se inicia el discurso y que, aunque se aprecian mejor en la parte inferior, por la amplitud de tiros que se generan, también en la parte superior se mantiene esa pluralidad de direcciones. No obstante, esta afluencia de líneas en distintas direcciones que generan las escaleras, se incluye en un conjunto superior que es el configurado por el resto de las partes que forman el proyecto de la Residencia. En este proyecto hay dos ejes fundamentales sobre los que se dispone la organización del proyecto general.

En primer lugar destaca el eje longitudinal en el que intervienen varios elementos que unen un espacio ya configurado: la Alameda y, concretamente el paseo de la Herradura. En esta primera parte, situada en un plano superior, la iglesia de Santa Susana (en un plano más elevado) actúa como primera parte integrante que se conecta por medio de una primera y larga escalinata con el conocido como paseo de Bóveda⁹⁶⁵. Es aquí donde se establece una primera parada, creándose una plaza central en la que se dispone el grupo escultórico exalta a la escritora Rosalía de Castro, obra de Isidro de Benito y Francisco Clivilles (1917)⁹⁶⁶. Este monumento, con todo, se desplaza levemente respecto a este eje principal que se está generando⁹⁶⁷. Pasado este espacio se accede a las escaleras de la Residencia que una vez bajadas, dan acceso a otro espacio de reposo, donde se sitúa la escultura de Ventura Figueroa⁹⁶⁸. Tras esta, el cierre semicircular escalonado completa este nuevo espacio que se genera bajo la Herradura. Una carretera transversal corta el discurso de este eje principal, aunque no lo suficiente como para darle fin. Lejos de ello, tras esta se disponen dos espacios ajardinados que continúan siendo el reflejo de la parte arbolada superior y que flanquean un largo camino que se ve

⁹⁶⁵ Sobre esta misma idea COSTA y MORENAS (1989, 58).

⁹⁶⁶ Sobre esta escultura *vid.* CORTÉS LÓPEZ (2012a, 66-67).

⁹⁶⁷ No se debe perder de vista que este conjunto escultórico se crea en un espacio de tiempo que media entre la Exposición Regional de 1909 y la configuración final del conjunto de la Residencia que introduce una nueva escalera en el espacio de la anterior. Esto evidencia que la este monumento no se pensó como parte integradora de este conjunto que se materializa aproximadamente dos décadas después. Supongo que fue más bien el azar, la que la hizo integrarse dentro de todo este gran conjunto, en el que intervienen múltiples elementos.

⁹⁶⁸ Como ya señaló Cores Trasmonte, esta escultura se encarga a Francisco Vidal y Castro hacia 1897. Se realizaría en bronce y con pedestal en granito. Aunque al principio se pensó para situar en el centro de la plaza de la Quintana, finalmente se llevó al jardín situado frente al antiguo colegio de San Clemente. De hecho, todavía se conservan algunas fotografías que revelan una situación que con el tiempo cambió, al ser trasladada a su espacio actual. CORES TRASMONTE (1962, 52).

interrumpido por el gran estanque central que, a pesar de modificar el discurso del caminante, constituye un recurso perfecto de continuidad visual. Podría pensarse que el gran conjunto final de cierre es el que marcan los colegios mayores y el edificio central. Estos se presentan como una especie de palacio barroco, con brazos abiertos, que generan un espacio central abierto, al estilo del propio Versalles o de la plaza del Vaticano. Sin embargo, la capilla situada en la parte posterior, marca una última línea que se quiebra con la disposición transversal del estadio de atletismo. El resultado final de este primer eje es exactamente lo mismo que el generado en cualquier villa o palacio barrocos. De alguna manera la planta que se está generando es otro recuerdo del pasado, un historicismo más que evidente. Se quiere hacer que el recuerdo de lo regio asome en la Residencia académica. Este proceso no deja de ser lo mismo que a lo largo del siglo XIX ocurrió con algunos espacios como los teatros. Dentro de todo este proceso de engrandecimiento, la escalera es un elemento de primer orden.

Si se sigue haciendo una lectura del discurso de esta planificación, existe un segundo eje transversal que viene delimitado precisamente por aquella carretera que separaba el espacio de las escaleras del resto del conjunto. Este camino no hace sino más que unir el lado norte con el sur, a modo de atajo. En sus extremos se emplazaron dos edificios: el sanatorio de Nuestra Señora de la Esperanza y la facultad de Ciencias (actualmente de Química). Con estos dos edificios se cierra el conjunto en sus extremos, actuando ambos a modo de exedras laterales; y que también acaban por completar el resultado final de la obra y reforma urbanística, generando una planta claramente cruciforme⁹⁶⁹.

Las escaleras de la Residencia, siguiendo una tradición puramente local, están realizadas en granito, tal y como se mantienen en la actualidad. Para fijarlas al talud, resultó imprescindible emplear el hormigón, ya que con su empleo no solo se aseguraba la solidez de la obra, sino que además, tal y como parece sugerirse, resultaba más cómodo. El granito también se emplea en la base, a modo de escalinata, que sirve de plataforma a la escalera principal y que acaba por definir el conjunto y lo limita en dos tramos: por un lado la carretera y por otro el espacio ajardinado intermedio entre ambos conjuntos de escaleras, donde se dispone la escultura dedicada a Ventura Figueroa. En esta base mixtilínea, que rompe a la vez que complementa y dinamiza el conjunto, se dispusieron dos bancos que siguen la tipología de los dispuestos en el pazo de Oca (Fig. 387 y Fig. 388).

El papel de las escaleras dentro de todo este programa de ordenación, es fundamental. Al margen de cumplir una función práctica, de conexión con la parte alta de la ciudad, cuestión a la que ya se hizo mención con anterioridad; se convierten en icono del proyecto general. Su vista desde la parte

⁹⁶⁹ No se sabe hasta qué punto esta disposición es casual o un resultado intencionado y, por tanto, con algún tipo de carga simbólica. Lo que sí se puede decir es que en el proyecto y memorias nada se refiere sobre este aspecto que quizás en el fondo, lo que pretende transmitir es un sentido meramente racionalista, lo que encajaría con la mentalidad y gustos del momento.

inferior actúa como la fachada que antecede y que presenta a la ciudad de Compostela, que se encuentra oculta tras el promontorio rematado en la iglesia de Santa Susana. Pero con esta obra no solo se dignifica el acceso a la ciudad en su extremo oeste; sino que al ser esta parte integrante del nuevo espacio universitario y promovida por esta misma institución, también se alza en icono de la misma y su grandeza. En la actualidad, por esta escalera transitan compostelanos, turistas curiosos que se aproximan al mirador superior y como no, estudiantes que bajan a las respectivas dependencias universitarias. Sin embargo, en origen, la idea de esta escalinata estaría pensada principalmente para un acceso o comunicación más directa de la comunidad universitaria, instalada en las dependencias extra académicas, y las propias facultades que todavía se encontraban en el casco histórico. Así se deja entender en la memoria de 1950, que especifica las tareas de ajardinamiento y otras obras complementarias:

“Para encuadrar debidamente los edificios de la Residencia y dar a su acceso la prestancia que la importancia de los mismos y su situación en los suburbios de la Monumental Ciudad Compostelana exigen, se proyecta el completar la escalinata que desde el Paseo de la Herradura a través de una amplia Avenida conduce a los mismos, con elementos arquitectónicos y zonas verdes, arbolado, etc.

Para ellos se construirán en la zona intermedia de la escalinata fuentes de piedra y bancos del mismo material que armonicen en su estilo con el barroco de las escalinatas, rodeados de arbustos y plantaciones de césped y matas de *lucustum californica*”⁹⁷⁰.

Resulta bastante obvio entender estas escaleras como parte de una integración con la naturaleza, al modo de las villas renacentistas, de los grandes palacios barrocos, o incluso heredera de la tradición romántica. Por ello no sería extraño pensar que estas escaleras estén concebidas para ser vistas desde abajo. La otra cara de la moneda, heredera de una tradición barroca fuertemente asentada en Santiago y que vuelve a retomarse con fuerza en un momento de apogeo del regionalismo, llevaría a pensar que se está jugando con el factor sorpresa ya que, para quien desconoce la obra y accede desde su parte superior, nada le haría pensar que lo que se encuentra a los pies de ese mirador que ofrece fantásticas vistas, es el despliegue de escaleras más completo e impresionante que ha podido generar la arquitectura compostelana. Teniendo en cuenta este último aspecto se podrían ver en este conjunto de escaleras unas señas de identidad que la vinculan claramente a la tradición artística compostelana.

Quedaría por determinar hasta qué punto estas escaleras dan respuesta a la necesidad para la que fueron creadas. Cuestiones estéticas aparte, la función primera de este elemento ya se ha subrayado

⁹⁷⁰ AHUS. Fondo Universitario. General. Caja 6384. “Jardines y obras complementarias”, fol. 1.

en varias ocasiones: unir planos distanciados entre sí, con el fin de evitar los rodeos. Sin embargo, precisamente el hecho de tener que bordear toda la Alameda para acceder desde el lado este — donde se encuentra el Casco Viejo de la ciudad— al oeste donde se encuentran la Residencia o Campus sur motiva que, muy especialmente cuando el sentido es a la inversa, esto es de oeste a este y por tanto cuando hay que subirlas, el usuario determine salir en dirección sur, que es la que permite una unión más directa entre el ensanche compostelano, prácticamente inexistente en los años cuarenta del siglo XX, pero que en la actualidad no solo ha incrementado su volumen, sino que gran parte de la comunidad universitaria, especialmente los alumnos, han ocupado. Este acceso, que además conecta con la ciudad histórica, evita las fatigas que supone ascender estas escaleras. Por el contrario, se podría constatar claramente como aquellas personas que quieren acceder desde la ciudad antigua al Campus sur, es decir, dirección este-oeste tienen menos inconvenientes a la hora de bajar por las escaleras, e incluso ven en ellas una manera de atajar la ciudad.

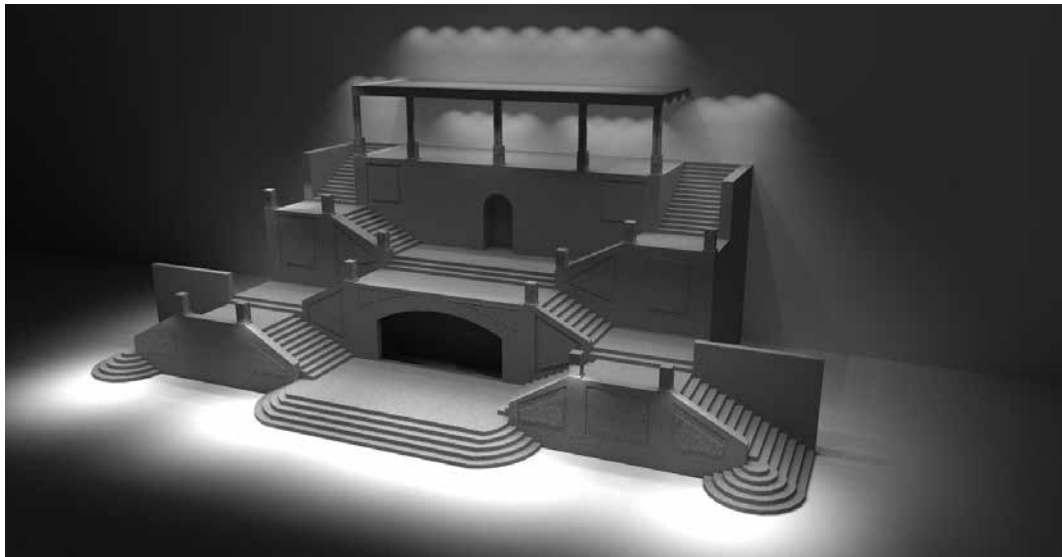
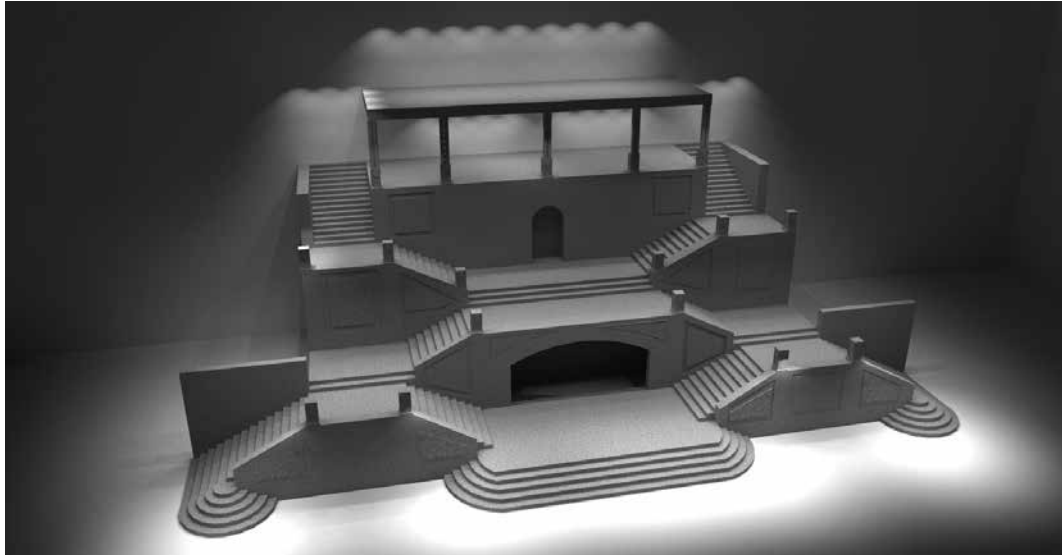


Fig. 378. Recreación de la escalera. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.



Fig. 379. Plano de la Residencia. AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 2.281, carp. 2, doc. 3.

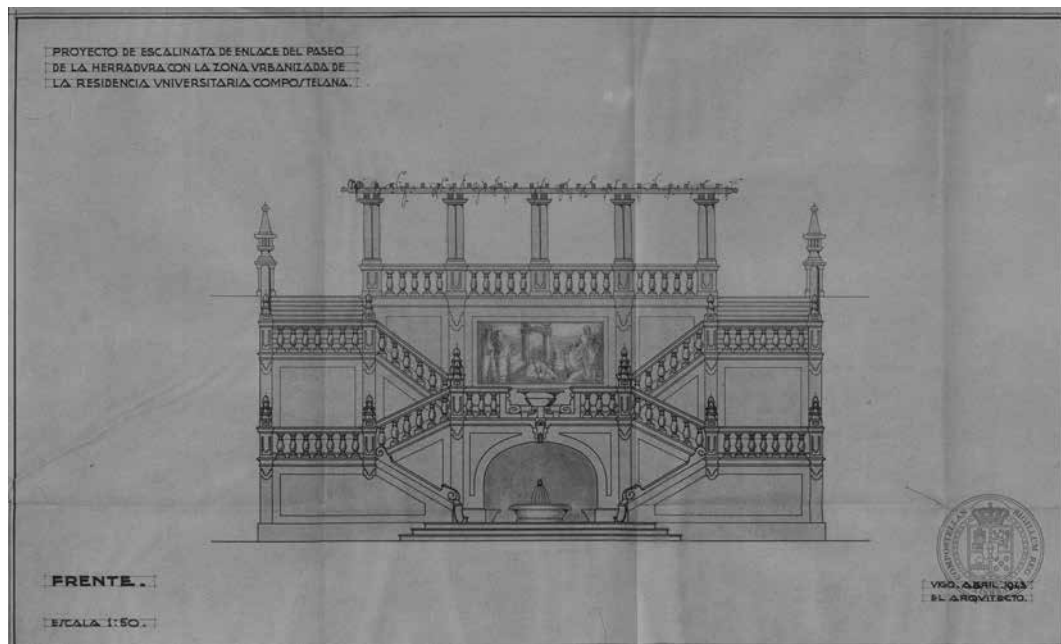


Fig. 380. Plano de un primer proyecto. AHUS. Fondo Universitario. General. Caja 6.389, carp. 32.

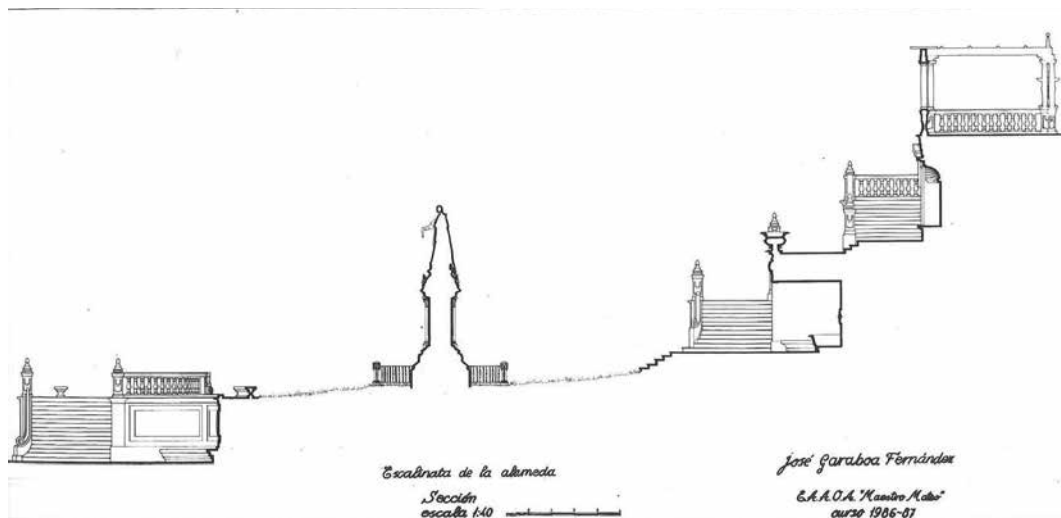


Fig. 381. Sección longitudinal de la escalinata. Fuente: Morenas Aydillo (1994).

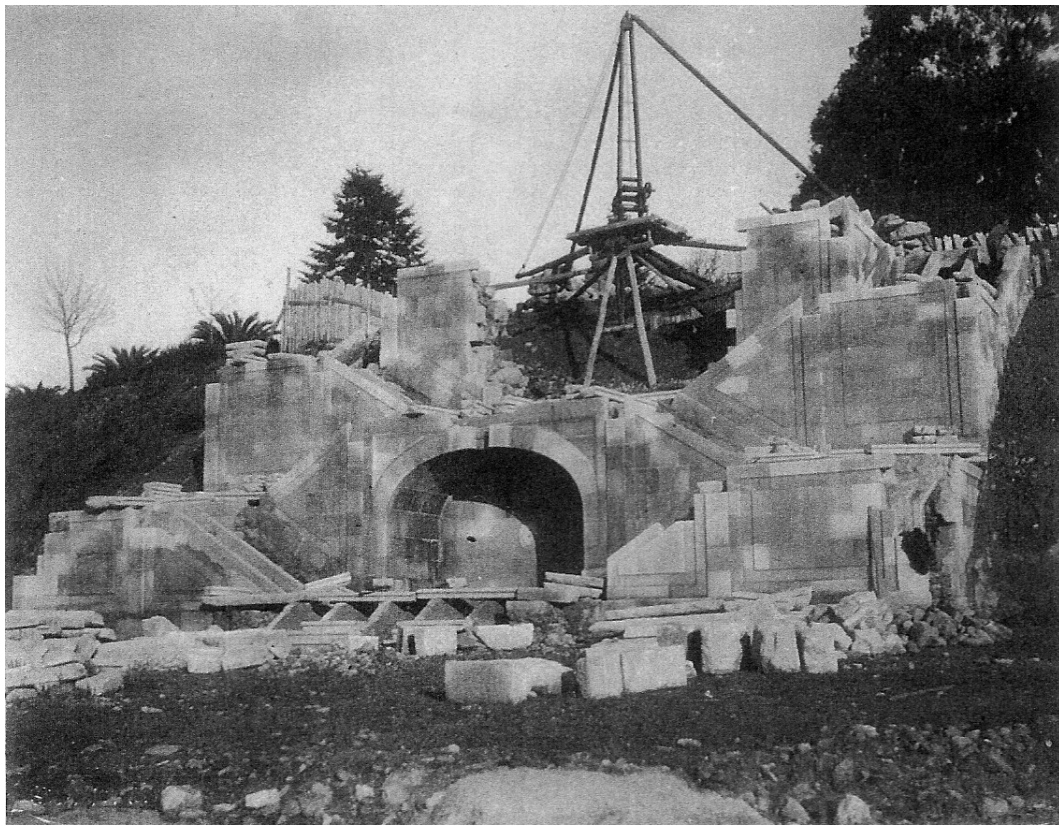


Fig. 382. Proceso de construcción de la escalera. Fotografía cedida por Antonio López.



Fig. 383. Fotografía general de la escalera.



Fig. 384. Villa Sacchetti. Fuente: Wikipedia.



Fig. 385. Eje del Pincio (Roma). Fuente: Google Maps.



Fig. 386. Eje de la Residencia. Fuente: Google Maps.



Fig. 387. Banco en el pazo de Oca.

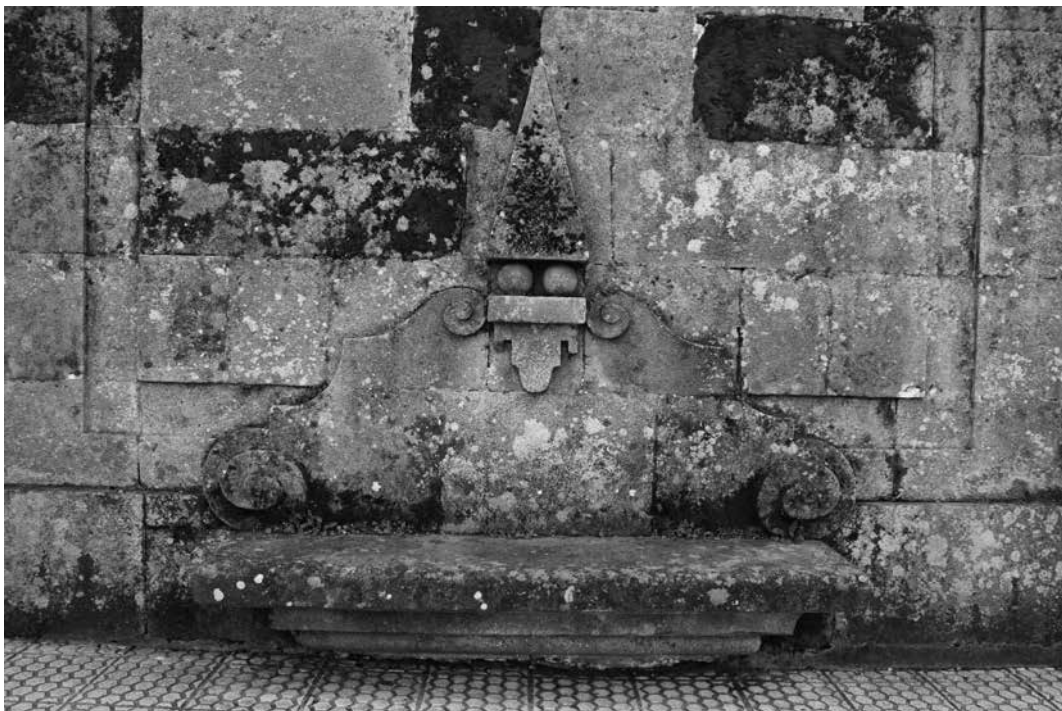


Fig. 388. Banco de la escalera.

4.5. La escalera urbana

La plaza de la Quintana [Núm. 1. *Vid.* Apéndice 5. 1c]

Situada en el extremo oriental de la catedral de Santiago se localiza la plaza de la Quintana. Se trata de uno de los cuatro grandes espacios públicos que rodean el sepulcro del Apóstol y, probablemente, de todos ellos sea el que presente una mayor relación con el descubrimiento de los restos del santo. Su historia es larga, pudiendo fijar el punto de partida en torno a los siglos IX y X, cuando una pequeña comunidad de monjes benedictinos se establece en torno a este terreno. Desde aquellos tiempos a la actualidad su morfología ha experimentado numerosos cambios que se definen por la construcción o destrucción de algunos edificios que perfilaron y rodearon este espacio. En estas reformas han participado los arquitectos más prestigiosos de la ciudad: Mateo López, Jácome Fernández (hijo), Melchor de Velasco, Peña de Toro, Domingo de Andrade o Fernando de Casas, constituyen parte del elenco de arquitectos que cambiaron la historia de este espacio.

Son artistas que están trabajando en cuatro obras que serán fundamentales para la configuración final del espacio que hoy se conoce: el convento de San Paio de Antealtares, el cierre de la cabecera de la basílica compostelana y la torre del Reloj, la casa de la Parra y la casa de la Conga. Además, todos ellos encadenaron un conjunto de generaciones que contribuyeron a asentar las bases que luego sirvieron para construir la ciudad del barroco compostelano, alterando el trazado y fisionomía medievales que caracterizaron a la ciudad levítica desde su mismo origen. La Quintana ocupa un papel importante en el desarrollo que tuvo la plaza en Compostela a lo largo de los siglos XVII y XVIII ya que es aquí donde tiene comienzo la proyección de los otros cuatro grandes espacios que rodean a la catedral⁹⁷¹ (Fig. 389). Esto mismo sucede con tantos otros nudos urbanos que se fueron desarrollando en tiempos similares, y que presentan unas características similares por ser nexos de confluencia de las principales vías de Compostela, situadas estratégicamente en torno a espacios presididos por edificios de cierta relevancia —palacios, colegios, hospitales— y que habitualmente se plantean como desahogo urbano.

La plaza de la Quintana surge con una vocación ciertamente monumental, un aspecto que no ha pasado inadvertido a la historia del arte compostelana. Por ello, son varios los estudios realizados sobre la cuestión, bien de una manera parcial —en relación a la construcción de los edificios que la

⁹⁷¹ Es conveniente hacer notar que las otras tres plazas que rodean la catedral no estaban plenamente definidas. Son todas ellas producto del Barroco e incluso de la primera influencia del Academicismo. Platerías, que establece un nexo de unión con la Quintana, acabará por configurarse con la creación de la casa del Cabildo, en 1758. En cuanto a la plaza de la Azabachería, su aspecto actual queda definido con la construcción de la fachada norte, iniciada por Lucas Ferro Caaveiro y concluida por Domingo Lois Moteagudo en 1765 e incluso su aspecto actual se ve modificado por una serie de intervenciones que tuvieron lugar desde mediados del siglo XIX en que se amplía el espacio y se añaden los jardines del monasterio de San Martín Pinario. Finalmente la plaza del Hospital no se puede comprender en su totalidad hasta la construcción del último de los edificios, el Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles, que se finalizó en la década de 1780.

rodean o de las reformas que se han realizado en los últimos tiempos— bien de una manera global —la plaza en sí o como parte del entorno que rodea a la catedral—. En el primer grupo deberían reseñarse los trabajos de Goy, Martí, Singul, Fernández o Castro⁹⁷². En el segundo, son fundamentales las aportaciones de Bonet Correa y Rosende Valdés⁹⁷³. Si bien el primero realiza un acercamiento a la cuestión, en relación a la creación de la plaza del Obradoiro, será Rosende quien investigue con mayor profundidad y detenimiento la creación de esta plaza.

Algunos datos de interés han quedado escritos en obras ajenas al estudio de la cuestión. Prueba de ello son las guías de la ciudad. En la de Otero Pedrayo se recoge que: “la Quintana, enlosada en el siglo pasado con las piedras del monasterio de San Pedro de Afora, derruido después de la desamortización, se divide por una escalinata en dos planos: Quintana de vivos y Quintana de muertos, o sean los planos superior e inferior”⁹⁷⁴. Va a ser en el trabajo de Bonet donde se encuentre el punto de partida para el origen de la escalinata que define los dos espacios de esta plaza. En relación a ella dice:

“en la Quintana, en la que a principios de siglo [XVII] se levantó el lienzo del Convento de San Payo de Antealtares, la obra se limitó a la nivelación y pavimento de su suelo. Entonces se construyeron las grandes escalinatas y solamente se arregló la Puerta Santa o de los Perdones, que más tarde se agrandará, al emprender la reforma total del ábside de la iglesia, creando así uno de los más hermosos conjuntos barrocos que existen”⁹⁷⁵.

Teniendo en cuenta que el resultado de esta plaza es el producto de una serie de intervenciones que se ejecutaron en época barroca es necesario comprender en qué estado se encontraba con anterioridad al siglo XVII. Contamos con pocos documentos gráficos que presenten el aspecto inicial de este núcleo urbano. En el plano de 1596 (Apéndice 1) se aprecia el vacío que media entre la cabecera de la basílica y un inicial convento de San Paio de Antealtares, en el que por aquellos tiempos ya residían las monjas benedictinas que se habían establecido en las abandonadas celdas del monasterio de San Salvador de Antealtares⁹⁷⁶. Es sobre el solar de aquel primitivo recinto —de origen medieval, y construido para ser habitado por los primeros monjes benedictinos que se encargaron de custodiar los restos del Apóstol— sobre el que se dispuso la plaza de la Quintana.

Quizá uno de los mejores documentos para recrear el aspecto medieval de este espacio sea el plano de Fray Plácido Caamiña (1768) en el que se superpone el templo barroco sobre los vestigios del

⁹⁷² GOY DIZ (1994b, 942-946), MARTÍ ARÍS (1995, 29-30), SINGUL LORENZO (2001, 100), FERNÁNDEZ y GOY (2003, 545-586), CASTRO FERNÁNDEZ (2006a, 444-445).

⁹⁷³ BONET CORREA (1984, 124). BONET CORREA (1978, 92-101), ROSENDE VALDÉS (2000b, 299-346). ROSENDE VALDÉS (2004, pp. 190-232).

⁹⁷⁴ OTERO PEDRAYO (1954, 374).

⁹⁷⁵ BONET CORREA (1978, 93).

⁹⁷⁶ BARREIRO FERNÁNDEZ (1966, 38). Sobre esta cuestión *vid.* nota a pie nº 282 del presente capítulo (p. 461).

antiguo conjunto medieval y su entorno⁹⁷⁷ (Fig. 390). Solo así se percibe de qué manera es necesario hacerse con parte del terreno ocupado por el antiguo monasterio de San Salvador, para construir la nueva cabecera de la basílica⁹⁷⁸. Sucedió esto en tiempos del arzobispo Juan Arias (1258), momento en el que por medio de una permuta el monasterio de Antealtares cede una parte de sus dominios con el fin de que el prelado pueda llevar a cabo su proyecto de ampliación⁹⁷⁹ —que no se llegó a ejecutar— pero que supuso el inicio de la liberación de un espacio⁹⁸⁰ que, retomando las palabras de Rosende: “estaría llamado a convertirse en uno de los más significativos de la Compostela barroca”⁹⁸¹.

En las inmediaciones del conjunto ocupado por el recinto benedictino se localizaban —en el extremo norte la casa del Deán— cercana al antiguo monasterio de la Corticela y al cementerio de la catedral⁹⁸²; y en el sur la Quintana de Palacio, llamada así por ser el lugar en el que durante tiempo —hasta aproximadamente 1117— se encontraba el Palacio Arzobispal. La primera disposición y uso que se le dio a este espacio mantenía un perfil más o menos similar al que se presenta tras la reforma experimentada desde que, a finales del siglo XVI, comenzaran las primeras intervenciones sobre el convento de San Paio⁹⁸³, que se habían iniciado con el muro de cierre de la huerta.

La construcción de la escalinata es el resultado de una reforma del espacio que se comienza a desarrollar desde principios del siglo XVII. Puede ser esta la razón que justifique su no identificación en el plano de 1596. No sucede así en los dibujos que acompañan el informe que el canónigo Vega y Verdugo realizó entre 1656 y 1657, con motivo de su deseo de modernizar y monumentalizar el aspecto exterior de la catedral (Fig. 391). En la ilustración que se representa el cierre medieval de la cabecera aparece recogido lo que parece ser la silueta zigzagueante que se corresponde con el inicio de una escalinata de considerables dimensiones⁹⁸⁴. En su memoria sobre el estado de la catedral se da

⁹⁷⁷ Sobre este plano *vid.* PITA GALÁN (2007).

⁹⁷⁸ Una iniciativa similar fue la del obispo Diego Peláez quien en el año 1077 firma un acuerdo oficial —conocido como la *Concordia de Antealtares*— con el abad Fagildo por el cual el monasterio cedería parte de su terreno con el fin de reformar el espacio que rodeaba el *locus Sancti Iacobi*. Fue el primero de los proyectos que se hicieron con el fin de construir una cabecera románica de la basílica y tampoco se llegó a ejecutar. La importancia de este documento radica en varias cuestiones. Por un lado supone el inicio de la ampliación de la catedral. Además, en él también se recogen los acontecimientos más inmediatos al descubrimiento del sepulcro en el último tercio del siglo IX. Finalmente, porque se especifican tres condiciones fundamentales para la cesión: la propiedad sobre la cabecera seguiría siendo de los benedictinos. Con ello, se reservaban el derecho de uso exclusivo sobre las capillas del Salvador y San Pedro. Finalmente, durante el periodo de tiempo de ejecución de la obra, renunciaban a percibir la mitad de las rentas que le correspondían por custodiar los restos del Apóstol. El documento es una copia del original desaparecido, que formaba parte del Tumbo de Antealtares. Su traslado fue realizado en la escribanía de Fernán Eanes en 1435. Actualmente se conserva en el AHUS. Al respecto *vid.* LÓPEZ ALSINA (1985, 202-203), GOY DIZ (1994b, 942), LÓPEZ ALSINA (2013, 128-129), SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 69).

⁹⁷⁹ PUENTE MÍGUEZ (1985, 245-275).

⁹⁸⁰ La propiedad del monasterio se redujo aproximadamente hasta la línea que hoy define el lienzo de Mateo López y Bartolomé Fernández Lechuga, obra del siglo XVII.

⁹⁸¹ ROSENDE VALDÉS (2000b, 300).

⁹⁸² LÓPEZ FERREIRO (1907, 36). BONET CORREA (1984, 124). LÓPEZ ALSINA (1988, 250-251).

⁹⁸³ GOY DIZ (1994b, 944).

⁹⁸⁴ VIGO TRASANCOS (2003, 381-385).

buena razón sobre la situación de este espacio: “Adonde para la gente es en la Quintana, pues por estar toda la ciudad y sus calles hacia el levante, todos cuantos vienen a esta Santa Iglesia encuentran con ella, por aquella parte”⁹⁸⁵. Este comentario no hace sino más que confirmar que la plaza de la Quintana se entendía como un nudo de tránsito obligado que comunicaba la zona más elevada de la ciudad (la nororiental) con el rueiro o flanco meridional. Por ello, se ha querido ver la continuidad de la plaza en la vecina de Platerías, con un elemento común a ambas: la torre del Reloj que, en marcado ángulo, se convierte en el punto referencial común a ambas⁹⁸⁶.

Desde ese momento los diferentes planos topográficos de la ciudad la recogen en su descripción de la ciudad. Y es así como en un dibujo firmado por Simón Rodríguez del año 1739, en el que se hace una descripción detallada de la cabecera y el crucero de la catedral —junto con las plazas que la rodean— se aprecia esta escalera⁹⁸⁷. Una imagen que, en mayor o menor medida, también fue practicada por otros arquitectos como Melchor de Prado y Mariño, con motivo del proyecto de remate en lenguaje neoclásico que se había planteado para la basílica compostelana (1794).

La configuración de esta escalinata surge en relación a una serie de arreglos previos que se disponen en la plaza. No solo se trata de la reforma que estaba afectando al nuevo conjunto de San Paio sino que existía otro condicionante. En el año 1583, el frente norte de este solar se ocupaba con la casa de Consistorial. Su deplorable aspecto obligó a hacer un nuevo edificio y con este mismo motivo se buscó un nuevo emplazamiento, trasladándola al solar que ocupaba una situación privilegiada en la plaza del Campo⁹⁸⁸. Cinco años más tarde se derribaron las viejas estructuras y, en consecuencia, se produjo una liberación espacial para el que a lo largo del siglo XVII se propusieron nuevas ideas entre las que destaca el Seminario de acólitos y niños de coro. Vega y Verdugo veía en la construcción de este edificio —cuyo proyecto fue encargado a Melchor de Velasco— una proyección del cierre de la catedral que daría lugar a un espacio ciertamente barroco y, hasta cierto punto, unificado.

Por otro lado, el fuerte desnivel que se marcaba en el terreno fue objeto de análisis, de tal manera que en 1604 el cabildo promueve la iniciativa de urbanizar el espacio, de hacerlo accesible a todos aquellos que desde la Vía Sacra quisieran acceder a las rúas o a Platerías. Sucede esto —como en su día ya recogió López Ferreiro— en un tiempo paralelo a la proyección de la Escalera Maximiliana⁹⁸⁹. Según señala Goy, la demora en la obra pudo ser motivada por la muerte del canónigo fabriquero

⁹⁸⁵ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 52-53).

⁹⁸⁶ Se ha querido ver cierto paralelismo con la piazza y piazzetta de San Marcos de Venecia, unidas por el campanile. MARTÍ ARÍS (1995, 39).

⁹⁸⁷ VIGO TRASANCOS (2011, 877).

⁹⁸⁸ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 9 (1583-1588), fol. 941-r a 942-v.

⁹⁸⁹ LÓPEZ FERREIRO (1907, 32).

Ruiz de Durana, en quien recayó el proyecto y, en cierta medida, por la llegada del nuevo arzobispo que otorgó prioridad a otros proyectos como la escalera de acceso a la fachada oeste de la basílica. Habrá que esperar hasta que en 1611 —esta vez bajo la supervisión del fabriquero don Alonso López— se continúe el proyecto iniciado⁹⁹⁰.

A pesar de que en su momento Bonet atribuyó el proyecto de la plaza a Ginés Martínez de Aranda⁹⁹¹, finalmente será a Francisco González de Araujo a quien se le encargue la obra por 1.100 ducados. El pliego de condiciones recoge las pautas que se debían de seguir en la configuración del nuevo espacio. La intención —previo allanamiento del terreno— era hacer uso de las propias características que ofrecía el espacio con el fin de crear una plaza aterrazada, compuesta de dos niveles —inferior y superior— separados por una gran escalinata de once peldaños⁹⁹². En esencia, se trataba de seguir propuestas ya experimentadas en otros espacios que derivan de aquel planteamiento propuesto en el Belvedere del Vaticano, en el que el arquitecto Bramante propuso un recurso similar: conexión de diferentes planos encadenados que forman parte de un mismo edificio (Fig. 392). En este caso, el total de la Quintana se unifica y armoniza su entorno, acoge el espacio y a la vez se convierte en un telón de fondo o —dependiendo de qué lado se mire— en un graderío desde donde observar⁹⁹³. Desde esta segunda perspectiva es como se contempla el espacio en un grabado de 1852, en el que aparece una gran comitiva que festeja la llegada de algún importante personaje que accede a la catedral a través de la Puerta Santa⁹⁹⁴.

Este dibujo encierra un valor importante porque en él se aprecian las tres intervenciones arquitectónicas más importantes que condicionaron la silueta de esta plaza. Responde ella a un trazado irregular que, de no ser por el retranqueo marcado por el Pórtico Real de la catedral, definiría un trapecio. Esta figura estaba abierta al flujo itinerante a través de cuatro salidas dispuestas en sus cuatro ángulos. Dos de ellas marcaban la salida en la parte superior en dirección nordeste —Vía Sacra, plaza del Campo— y noroeste —plaza de la Azabachería, porta de San Francisco, calle Huertas— como así queda recogido en el plano de 1796 (Apéndice 4). Más interesante, desde el punto de vista urbanístico, es la solución adoptada en el flanco suroccidental —que derivaba en Platerías, rúa do Vilar y rúa do Franco— en el que entran en juego dos volúmenes. Cerrando la plaza en su extremo sur, la casa de la Conga, que había sido uno de los proyectos iniciados por Domingo de Andrade y finalizado por Fernando de Casas y Novoa en 1713⁹⁹⁵. Edificio simétrico

⁹⁹⁰ ACS. Actas Capitulares. Libro 23. IG 561 (1609-1614), fol. 181-r. *Cit.* por GOY DIZ (1994b, 944).

⁹⁹¹ BONET CORREA (1984, 124).

⁹⁹² LÓPEZ FERREIRO (1907, 36-37).

⁹⁹³ Idea que también ha sido sugerida en MARTÍ (1995, 41).

⁹⁹⁴ Grabado recogido en REY CASTELAO (2012, 19).

⁹⁹⁵ Se puede ver cómo en estos momentos se está trabajando en dos obras fundamentales que determinaron el aspecto final de esta plaza barroca, en las que participaron ambos arquitectos. Una es la ya señalada casa de la Conga. La otra es la capilla del Pilar, o antiguo proyecto para nueva sacristía, en la catedral.

que se convierte en el telón de fondo de esta plaza, marcando una línea horizontal que se somete — en un juego de tinte barroco— a la definida por los dos grandes conjuntos laterales. Por un lado el gran lienzo del convento de San Paio plano, apenas destacado, que había sido concluido en 1645⁹⁹⁶. Frente al orden establecido y a la horizontalidad que rige a estos edificios, el contraste de formas y el gran elemento vertical que destacan el cierre de la cabecera de la catedral, poblada de todo un repertorio de recursos al servicio de la estética del barroco. La torre del Reloj, icono visual que define el conjunto, se convierte en referente claro que marca la situación de las dos plazas que conecta. Es un elemento compartido. Su disposición en esquina así lo impone y junto con la casa de la Conga configuran el embudo que ata ambas plazas⁹⁹⁷. Este pequeño reducto es un elemento clave porque consigue unir de una manera totalmente sutil dos espacios que de por sí son independientes, pero que se encuentran en conexión directa, lo que facilita el tránsito peatonal.

Pero el gran *scaenae frons* de este conjunto hay que situarlo en el extremo occidental de la plaza. Es ahí donde termina por comprenderse este espacio. Toda la plaza está condicionada por el lugar simbólico en el que se emplaza: la cabecera o, lo que es lo mismo, la cripta donde se encuentran los restos del Apóstol. A mediados del siglo XVII, El *locus Sancti* necesitaba enriquecerse, romper con el viejo y empobrecido aspecto medieval que en su día pudo ver y criticar Vega y Verdugo quien —a propósito del lienzo recién construido de San Paio— reconocía la mediocridad del conjunto. Se quería monumentalizar, posicionándolo a la altura de otros importantes santuarios. Por ello, plantea un forro uniforme en el que se recoja el caótico aspecto producto de algunos añadidos en época medieval. Añadidos que se aprecian en su dibujo. En su programa de reforma propone construir un discurso armónico, en el que tengan cabida el Pórtico Real, la puerta del los Perdones y la puerta de los Abades⁹⁹⁸. Estas tres entradas forman parte del conjunto construido en varias campañas en las que participan Peña de Toro y Domingo de Andrade. Y en el caso de la última de ellas, su posición viene impuesta por la presencia de la escalinata, de manera que su acceso se encuentra en el plano superior de la plaza.

El frustrado proyecto para Seminario de Acólitos rompió, en cierta medida, la idea globalizadora de un sector de la plaza. Sin embargo, la necesidad de ver cerrada la plaza en su extremo norte no cayó en saco roto, de tal manera que poco tiempo después Andrade volverá a convertirse en el arquitecto que dará las trazas para la conocida casa de la Parra con la que se cierra este espacio. La posición de este edificio es primordial ya que define a la perfección el recurso de la parte por el todo, que tanto

⁹⁹⁶ ROSENDE VALDÉS (2000b, 308).

⁹⁹⁷ La disposición de la casa de la Conga es decisiva en el resultado final de esta plaza pues si esta no existiera la percepción de este espacio sería totalmente diferente, fundamentalmente porque ello supondría la ruptura del límite marcado entre las dos plazas. En consecuencia, sería un conjunto unificado en donde la independencia que las caracteriza descompensaría el resultado general de la basílica rodeada en sus cuatro fachadas con cuatro plazas.

⁹⁹⁸ Al respecto *vid.* GARCÍA IGLESIAS (1990b, 117-120).

gustó al urbanismo barroco. El efecto sorpresa —generado a través los enmarques visuales— se percibe a la perfección gracias al eje perfectamente estudiado que se creaba entre el lienzo del convento de San Paio y el ángulo achaflanado de la casa de la Parra, anunciando en un primer momento un fragmento de la superposición de volúmenes de la cabecera, coronados con grandes pináculos; para progresivamente descubrir la grandilocuencia de la fachada este, que se convierte en la gran protagonista de la plaza y, por si esto fuera poco, se enfatiza con la proyección vertical de la torre del Reloj⁹⁹⁹.

Esta plaza, llamada ‘de muertos’ se mantiene fiel a sus orígenes pues, según se dice, el origen remoto de la ciudad se encontraría en una necrópolis de origen romano. Y allí fue donde se habilitó el cementerio de la catedral. Además, en la Quintana de muertos es donde se establecían los tablados para ajusticiar a los condenados a muerte, a través de los autos de fe. Por lo que se recoge a través de las crónicas o testimonios de personajes de la época, se trataba de una plaza multifunción donde los ya fallecidos se mezclaban con los vivos, quienes disponían sus tiendas en los alrededores. Era un lugar para el mercado, centro de reunión y de ocio y concebido como atrio para la catedral. Y por esa razón se comprende que algunos de los actos religiosos más destacados tuvieran como escenario principal la plaza de la Quintana, destacando la salida de las procesiones así como la celebración de misas o fiestas¹⁰⁰⁰ (Fig. 393).

El carácter polivalente de este espacio se mantiene a través de los siglos, sin apenas experimentar modificaciones. Se conocen dos intervenciones bien distantes en el tiempo. La primera de ellas afectó al enlosado del conjunto, datándose en torno a 1773 y 1778¹⁰⁰¹. Apenas debió de suponer un hecho destacable y, de hecho, no afectó a su principal función que se mantuvo vigente hasta bien iniciado el siglo XIX. La segunda de ellas, mucho más cercana en el tiempo constituyó una obra de gran envergadura, en la cual se levantó toda la escalinata (Fig. 394). Sucedió en el año 1964, momento en el que se están desarrollando una serie de obras de restauración de ciertos monumentos y calles de la ciudad. En la dirección de estas obras se encuentra el arquitecto Francisco Pons Sorolla. En realidad el acondicionamiento de este espacio era consecuencia de una reforma mayor que tuvo sus comienzos pocos años antes, pues en 1962 se estaba trabajando en la de los accesos nordeste y sureste de la plaza¹⁰⁰².

⁹⁹⁹ Sobre la cuestión de la perspectiva y juegos visuales del barroco *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ (1964, 28-34).

¹⁰⁰⁰ ROSENDE VALDÉS (2000b, 336).

¹⁰⁰¹ ROSENDE VALDÉS (2000b, 337).

¹⁰⁰² CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 175).

Las catas arqueológicas que se realizaron en esas fechas llevaron a trabajar sobre ese espacio oculto que se guardaba celosamente en el interior de la escalinata y que, según se recoge en la Memoria del Proyecto de 1954¹⁰⁰³, presentaba un gran interés por localizarse:

“una importante organización constructiva del siglo XIII y XIV, enlazada con la ya hace muchos años descubierta en el “Patio de la Corticela” de la Catedral y conocida por “Palacio de Don Berenguer de Landoria”. También ha podido precisarse la cimentación de las antiguas construcciones de San Pelayo de Antealtares anteriores al siglo XIII, que enlazaban este monasterio con la Catedral”¹⁰⁰⁴.

Comienza así el inicio de un proyecto polémico, al pretender hacer de ese espacio un lugar hasta cierto punto ‘musealizado’, expuesto y presentado al público. Se quería crear una carcasa de hormigón sobre la que sostener la escalinata para, de esta manera, poder organizar una sala con exposición de los restos arqueológicos. Este proyecto —del que quedan informes y documentos fotográficos que atestiguan el levantamiento de la escalinata¹⁰⁰⁵— no se llegó a ejecutar, pasando a formar parte como uno de esos proyectos utópicos, como en su día lo había sido el Seminario de Acólitos, planteado para un punto cercano a estas escaleras.

En el siglo XXI la plaza de la Quintana continúa manteniendo su función de nexo conector de dos polos de la ciudad. Alabada por todo aquel que la conoce por primera vez y querida por los vecinos de la ciudad (Fig. 395). Su acogedora morfología ha potenciado que sea la plaza elegida para el montaje de escenarios para conciertos, pistas de hielo o mercados temáticos. Podría ser objeto de debate lo adecuado de alguna de estas actividades. Pero año tras año la plaza sigue siendo transitada por miles de personas, que en Año Santo vienen a ganar el Jubileo, hecho que se consuma con la entrada en la basílica a través de la puerta de los Perdonos. Su escalera sigue siendo el reclamo visual donde la gente se sienta tanto para descansar como para ver un espectáculo. Se puede decir que a pesar del paso del tiempo la plaza sigue estando viva y la escalinata continúa funcionando como el elemento diferenciador que la hace única en la ciudad.

¹⁰⁰³ La labor del vaciado documental procedente del archivo privado de Pons Sorolla se debe al trabajo de CASTRO FERNÁNDEZ (2006a) y CASTRO FERNÁNDEZ (2006b). Gracias a ello se ha podido profundizar en las actuaciones en las que participó el destacado arquitecto.

¹⁰⁰⁴ APS. Memoria del Proyecto de 1954. *Cit.* por CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 175).

¹⁰⁰⁵ CASTRO FERNÁNDEZ (2006a, 425).

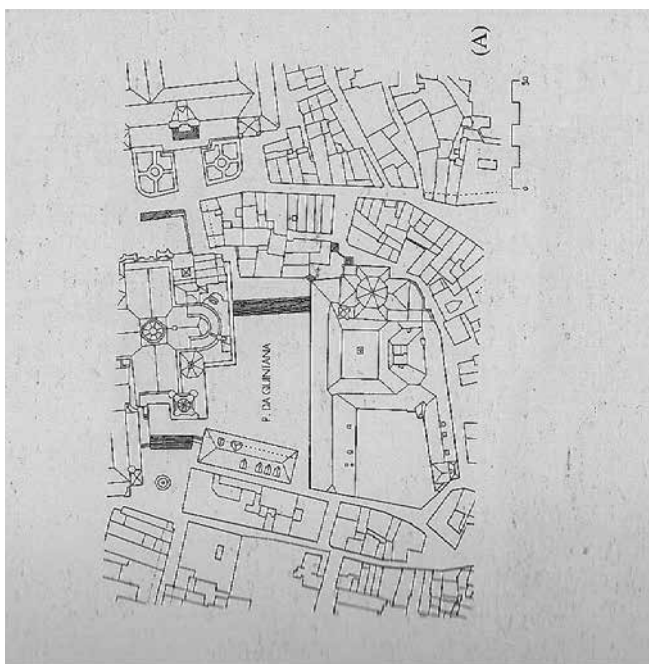


Fig. 389. Situación de la escalera en la plaza. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).

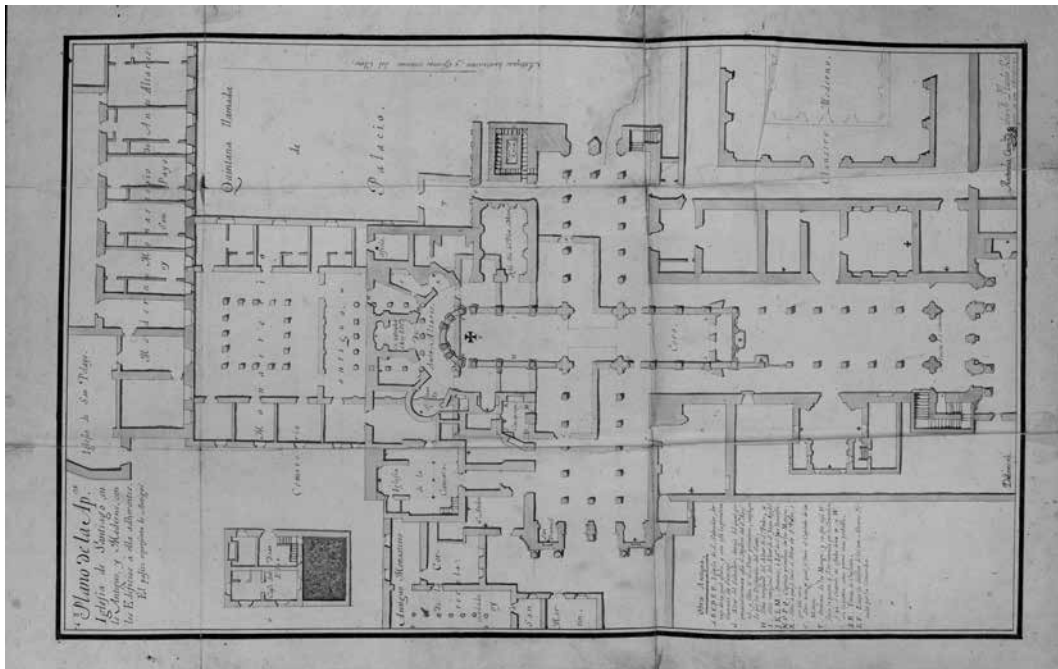


Fig. 390. Plano catedral. Fray Plácido Caamiña. BUSC. Ms. 71.



Fig. 391. Dibujo de Vega y Verdugo de la plaza de la Quintana. ACS. Fuente: Vigo Trasancos (2003).



Fig. 392. Friso policromado que representa un espacio derivado del modelo bramantesco. Castello San-t'Angelo.



Fig. 393. “Relación de la llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR los Serenísimos Duques de Montpesier en Galicia”. Zepedano y Carnero. Litografía. (1852).



Fig. 394. Cimientos de la cabecera gótica, bajo escalera. Fuente: Castro Fernández (2006).



Fig. 395. Misa celebrada en la plaza de la Quintana.

A pesar de que entre la remodelación de la plaza de Quintana y la intervención en la plaza de Platerías median aproximadamente nueve décadas en medio de las que se ejecutan otras tantas obras —a destacar la de la Escalera Maximiliana— su estrecha vinculación —hasta cierto punto, hermanada— hace necesario continuar con su análisis, antes de detenernos en el estudio del gran conjunto de escalera monumental proyectada por Ginés Martínez de Aranda, que constituyó el primer paso en el engrandecimiento de la fachada oeste antes de que esta fuera concluida con el gran proyecto de Casas y Novoa.

Para ello se hace necesario contextualizar el espacio que van a ocupar dos conjuntos de escaleras que presiden la plaza meridional del templo apostólico. El primero de ellos se hace evidente a primer golpe de vista para todo aquel que acceda a la plaza desde cualquiera de las rúas que allí desembocan¹⁰⁰⁶, si se accede desde la parte inferior, o desde la Quintana, situada en el plano superior. El segundo de estos conjuntos es menos visible, porque está oculto tras el cierre de una pequeña estructura prismática sustentada en el aire a través de una enorme pechina con forma de gran venera, espacio conocido bajo la denominación de pasadizo al Tesoro de la catedral.

Se trata de dos conjuntos de características totalmente diferentes en cuanto a función, situación, morfología, pero conviven casi a la par y en armonía. Dos piezas que se crean en periodos de tiempo más o menos paralelos y que presentan unas características peculiares, que las hacen únicas. Obras, ambas las dos, probablemente proyectadas por un mismo arquitecto y en las que intervinieron otros destacados maestros de obras, así como numerosos canteros, lo que explica hasta qué punto el arte del trabajo con la piedra ha sido fundamental e ilustra un periodo de actividad artística en la que las obras en el taller catedralicio están en su momento de mayor gloria, tras la construcción del Pórtico Real, la torre del Reloj, la reconfiguración del Altar Mayor, o las recién estrenadas obras de la capilla del Pilar.

El aspecto de este espacio —de la misma manera que sucede con tantas otras en Compostela— responde a un esquema de trapecio irregular que es el resultado de las diversas actuaciones que se fueron ejecutando desde que en 1538 bajo las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón se levantó la fachada del Tesoro, llamada de tal manera por contener en su interior la cámara de custodia de los bienes más preciados de la catedral, así como el archivo catedralicio, de extraordinario valor e importancia para la gestión de los documentos relativos a sus propiedades. Una aproximación relativa a la imagen que ofrecería el espacio en aquellos tiempos es el mostrado en el plano de 1596 (Apéndice 1), en la que —al igual que sucedía en la Quintana— no figura la escalinata, si bien es

¹⁰⁰⁶ Para todos aquellos que no las conozcan, nos referimos a las rúas do Vilar, Fonseca, Xelmírez y Conga.

cierto que por determinados documentos se sabe que en Platerías sí debió de existir una escalera anteriores, aunque no se puedan precisar más detalles sobre aquella. Sin embargo, la forma definitiva de esta plaza —tal y como la apreciamos hoy— es el resultado de una serie de trabajos realizados desde finales del siglo XVII, momento en el que se remata la torre del Reloj y se construye una serie de casas en el flanco este —sobre las que en el siglo XX se levanta el Banco de España, hoy sede edificio habilitado como sucursal del museo de las Peregrinaciones—. Decisivo es el siglo XVIII, con dos nuevas construcciones: el Esconce de Platerías, en el que está trabajando Fernando de Casas en 1717; y la casa del Cabildo¹⁰⁰⁷, de Clemente Fernández Sarela, cierre deliberadamente ornamental situado en el extremo sur, con el que se concluye el perímetro de la plaza.

En medio de todo este gran proyecto de reforma barroca —y por si esto fuera poco— se levantan los dos conjuntos de escalera, existiendo cierto debate en relación a las fechas de construcción, que se mantienen en el marco de 1685 y 1705. La necesidad de su creación no es una cuestión baladí, ya que se plantearon en base a dos necesidades fundamentales. La primera en construirse parece que fue la del Pasadizo; su creación parte de la necesidad de ampliar las dependencias para el archivo, por lo cual se hizo necesario acometer acciones en varios puntos próximos a este espacio. En el caso de la escalera exterior la voluntad del cabildo —a quien pertenecía la plaza— partía de un deseo de acondicionar un espacio urbano que, aunque de su propiedad, era de tránsito abierto a todos¹⁰⁰⁸. Pero detrás de ello probablemente también se encontraría la pretensión de engrandecer el acceso a la basílica en su flanco meridional. No en vano, este mismo proceso ya se había ejecutado en las otras dos grandes plazas.

Sucede que, a diferencia de aquellas otras dos, donde la primera de ellas (Quintana) respondía a un planteamiento de escalera pensada como elemento estrictamente urbano, en tanto a que se encargaba de unir dos niveles de un mismo espacio; en la segunda —la del Hospital Real u Obradoiro— nos encontramos con una escalera expuesta al exterior, que forma parte del conjunto urbano de la ciudad, pero cuya función está pensada preferentemente para enaltecer el acceso a la fachada oeste de la basílica compostelana. El caso intermedio entre las otras dos lo marca la escalinata de Platerías, en la que —siguiendo un esquema paralelo al dispuesto en Quintana— se contempla como una escalera que domina los dos niveles de la plaza, pero que además consigue convertirse en el elemento de realce de la fachada sur y, por tanto, de embellecimiento de la misma. En definitiva, sabe unir lo mejor de las dos plazas.

¹⁰⁰⁷ Sobre su historia *vid.* capítulo de la escalera de la *casa del Cabildo* (cap. 4.2.3., p. 521).

¹⁰⁰⁸ La plaza de Platerías, bajo jurisdicción del arzobispado, era zona sagrada y de protección de perseguidos por la justicia. PÉREZ COSTANTI (1993, 419). TAÍN GUZMÁN (1998a, 347, nota a pie nº 696).

Tradicionalmente los dos conjuntos de escaleras que se encuentran en Platerías han sido tratados por la historiografía del arte de manera conjunta. Los primeros que escribieron sobre la labor de estos artistas del barroco compostelano, Murguía¹⁰⁰⁹, Pérez Costanti¹⁰¹⁰ o Couselo Bouzas¹⁰¹¹, apenas refieren datos sobre la obra de Platerías y mucho menos la relacionan con la de alguno de los arquitectos de la época. Habrá que esperar a las últimas décadas del siglo XX para que de una manera audaz y novedosa se aborde la cuestión. Será en los trabajos de Folgar de la Calle donde se aporten las primeras pistas sobre la figura de Simón Rodríguez, destacado arquitecto de la primera mitad del siglo XVIII¹⁰¹². El estudio riguroso de toda su obra permitió descifrar alguna serie de actuaciones de las que no se tenía conocimiento entre las que destaca, de alguna manera, su actuación en Platerías sobre la cual, poco tiempo después, García Iglesias también se posicionó¹⁰¹³. No se tardó demasiado tiempo en ampliar su historia, aunque en este caso a través de las nuevas noticias que recogió Taín Guzmán a propósito de su estudio sobre Domingo de Andrade¹⁰¹⁴.

Partiendo de esta serie de precedentes, se ha sugerido que ambas fueron proyectadas por el maestro de obras de la catedral, Domingo de Andrade. Pese a no disponer de los documentos necesarios que confirmen esta afirmación, ni de las trazas que se emplearon en su construcción, parece ser unánime esta atribución¹⁰¹⁵ que entre otras cuestiones se basa en la consideración y cargo que este arquitecto ejerció en las continuas reformas que experimentó la basílica¹⁰¹⁶, desde la llegada de Vega y Verdugo en 1656. También es general la opinión de que además de proyectista trabajó en la dirección de estas obras y que, solo en el año de 1705 se ausenta temporalmente, ocupando el cargo de aparejador Simón Rodríguez, que se encargaría de supervisar el correcto avance de las obras. Fueron pocos meses los que le ocuparon estas, pero los suficientes para concluir la obra y bastantes para suscitar dudas sobre su área de actuación. Taín Guzmán advirtió que el edificio del Pasadizo del Tesoro se construye con anterioridad al año 1705 (Fig. 396). Lo hizo en base a los *Libros de Fábrica y Comprobantes de Cuentas* de 1685 y 1686 en los que se recoge un pago realizado a Domingo Mallou “por arrancar y portear por su cuenta dos carros de rachas negras para serrar la concha de la Plateria”¹⁰¹⁷. Sin embargo, Folgar de la Calle recoge que durante la dirección de Simón Rodríguez la

¹⁰⁰⁹ MURGUÍA (1884, 229).

¹⁰¹⁰ PÉREZ COSTANTI (1930, 15-23).

¹⁰¹¹ COUSELO BOUZAS (1933, 581-582).

¹⁰¹² FOLGAR DE LA CALLE (1981, 7). FOLGAR DE LA CALLE (1989, 33- 39).

¹⁰¹³ GARCÍA IGLESIAS (1990b, 129-131).

¹⁰¹⁴ TAÍN GUZMÁN (1998a, 129-131 y 347-349).

¹⁰¹⁵ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 34) reconoce que Simón Rodríguez “*en la escalinata y «pasadizo» posiblemente sigue también trazas de Andrade*”.

¹⁰¹⁶ TAÍN GUZMÁN (1998a, 130).

¹⁰¹⁷ TAÍN GUZMÁN (1998a, 130).

obra estaría sin rematar puesto que en los libros de contabilidad todavía figura la entrada de carros con material destinado al: “pasadizo que se quiere hacer en ella”¹⁰¹⁸.

La solución del conocido como Pasadizo del Tesoro surge como una necesidad de facilitar el acceso a las recién reformadas estancias de archivo y tesoro. Estas dependencias se ubicaban en el cierre este del claustro de la catedral, que consta de tres niveles: planta baja, donde se instalaron las ‘covachuelas’ o pequeños locales que el cabildo alquilaba a los maestros plateros¹⁰¹⁹, y en la parte superior dos niveles más, coronando el conjunto con una marcada crestería, siguiendo un esquema típicamente clasicista. En base a este orden que define la situación previa del edificio y donde todavía no se contemplaba el añadido de esta escalera se produce una readaptación del espacio interior que desde 1645 había trasladado a la primera planta el archivo capitular, inicialmente instalado en la torre¹⁰²⁰. Hasta este momento la subida a las plantas superiores de este lado oriental del claustro de la basílica —iniciado por Juan de Álava en 1521— se hacía desde el interior del mismo y a la segunda planta se accedía por unas escaleras interiores, recurso habitual en la tipología claustral¹⁰²¹.

Sin embargo, desde la instalación del archivo en el primer piso, el aumento de material contenido en esta dependencia obligó a ampliar y habilitar nuevas estancias. Sucede esto poco después de rematarse las obras de la torre del Reloj, el año de 1685, y por ello se piensa que detrás de esta obra está la mano de Domingo de Andrade¹⁰²². Es a partir de este momento cuando también se replantea el acceso a este espacio. En primer lugar porque se buscaba crear una entrada más directa. El punto interior del claustro en el que se encontraban las anteriores escaleras resultaba bastante incómodo. Además, junto a esto se buscaba garantizar la seguridad del contenido que allí se albergaba. Por ello, desde ese momento se tapia el antiguo espacio que ocupaba la caja de escalera¹⁰²³ y se plantea la construcción de una nueva en un punto diferente.

Situado en el extremo nororiental del claustro —en directa relación con el testero sur de la catedral— este prisma volado se presenta como una de las obras compostelanas más interesantes desde el punto de vista constructivo. Su acceso interior viene marcado por una portada para la cual fue necesario abrir un vano sobre el paramento románico¹⁰²⁴. Decorada con una doble columna de

¹⁰¹⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 34).

¹⁰¹⁹ Estas tiendas las manda construir poco tiempo antes el arzobispo Maximiliano de Austria. PÉREZ COSTANTI (1993, 419).

¹⁰²⁰ TAÍN GUZMÁN (1998a, 130).

¹⁰²¹ IDEM.

¹⁰²² IDEM.

¹⁰²³ IDEM.

¹⁰²⁴ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 34-35).

orden corintio¹⁰²⁵ que sostiene un dintel y, sobre este, un tímpano semicircular, quebrados ambos en su punto central. Todo ello adornado con hojas de acanto. El reverso de este espacio viene marcado por una gran venera que actúa como el revestimiento de un capialzado (Fig. 397). Este motivo se empleó en el exterior¹⁰²⁶, pero también en otras importantes obras posteriores como han sido las pechinas de la capilla del Pilar, o en la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes donde entre 1704 y 1710 se intuye que está trabajando Andrade. Además, aunque el motivo de la venera se puede localizar en algunos casos anteriores, como las pechinas de la capilla de San Jacinto en Santo Domingo de Bonaval, obra de Gaspar de Arce, un dato constatable es que ese elemento comienza a popularizarse desde su presencia en el Pasadizo del Tesoro y a lo largo del Barroco se encontrará presente en muchas de las obras de Simón Rodríguez e incluso será un tema a estudiar —desde el punto de vista técnico— en la obra de Francisco Fernández Sarela¹⁰²⁷.

Inmediatamente se presenta una escalera distribuida en dos tramos separados por un descanso intermedio y compuesto por peldaños en cartabón. El diseño de sus peldaños la convierte en escalera de fatigoso acceso, entendiéndola casi a la manera de las piezas que se disponen en las tipologías turriformes, aunque el perfil mixtilíneo que configura el resalto de la huella, dotan de cierto valor estético al conjunto de la obra, igual que sucede con las molduras que circunscriben el techo¹⁰²⁸. Dispuesta a la manera de escuadra, más que por su desarrollo, que apenas aporta datos de interés sobre el diseño de escalera y la evolución del esquema simple, interesa por el tratamiento que recibe la caja en la que se inserta. En primer lugar porque, a diferencia de lo que sucede en la mayor parte de los casos, es un espacio que se crea extramuros del recinto catedralicio, es decir, que se añade o se agrega a la estructura precedente. Esta no es más que el propio muro de origen medieval que, en algunos casos se ha sugerido que pudo haber constituido los cimientos de una segunda torre gemela a la Berenguela¹⁰²⁹. Por otro lado ata la nave románica —que se encuentra al mismo nivel que el piso noble del Tesoro— con un segundo cuerpo, el claustro renacentista y, en concreto, la fachada de Gil de Hontaón¹⁰³⁰, en su segundo nivel.

¹⁰²⁵ Posiblemente se trate de piezas readaptadas, de origen renacentista.

¹⁰²⁶ Hasta cierto punto parece que el motivo jacobeo se repite o emplea como recurso estético y simbólico con el que decorar elementos propiamente técnicos como un capialzado o una pechina.

¹⁰²⁷ CORTÉS LÓPEZ (2014a, 73-74).

¹⁰²⁸ Al igual que sucedía en las de Santo Domingo de Bonaval. Se puede observar como Andrade se especializó en construir escaleras de complicado acceso, dotándolas de una grandeza constructiva, formal y ornamental, lo que revela hasta qué punto debe de ser considerado como uno de nuestros mejores proyectistas. A fin de cuentas también se debe a él la creación del todavía hoy existente —aunque en mal estado— caracol de Mallorca que permite el acceso a la tribuna de la capilla del Santo Espíritu, en la catedral.

¹⁰²⁹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 130-131).

¹⁰³⁰ Se ha sugerido la similitud existente en otros edificios diseñados por el mismo autor, tales como el palacio de Monterrey en Salamanca o el palacio de los Guzmanes, en León, aunque en estos dos casos las torres no se proyectan sobre la línea de fachada, como sí sucede aquí. FOLGAR DE LA CALLE (1989, 34).

La actuación sobre el muro que linda con la nave lateral del hastial sur —desde el que se focaliza claramente la puerta de acceso, cerrada con una gran reja de hierro— consistió en horadar la parte inferior con el fin de crear el acceso, manteniendo el arco superior de la estructura románica que con anterioridad se haría visible al exterior pero que, tras la construcción de la caja de escalera quedó oculta y solo visible desde el interior de aquella y desde el de la nave sur de la catedral. No obstante, en el nuevo cubo —contenedor de la escalera— se abre, más o menos en un plano gemelo, otro vano que permite la entrada de luz desde el exterior y que armoniza con otro de iguales características, dispuesto en ángulo recto.

Más interesante es el proceso de adecuación formal y estética que desarrolla en la fachada del Tesoro y que determinará de manera decisiva la imagen exterior de la basílica en la plaza de Platerías. En primer lugar, al proyectar el cubo sobre la recta de la fachada se obliga a anular parte de la arquería superior y de la crestería de cierre (Fig. 398). Los resultados de esta obra se observan a la perfección en el recorte que experimenta el penúltimo arco. La continuidad a este —también parcialmente intervenida— la encontramos en el interior del pasadizo, donde todavía se conserva el viejo medallón que recoge la imagen de la Virgen con el niño, así como las dovelas de arranque del último arco. Esta imagen original se ve traducida al exterior a través de otro tondo, de mayores dimensiones, que presenta la misma escena. Esto no es más que la primera muestra del cambio en la obra. Se trata de hacer una réplica de los recursos existentes, con la que se pretende mimetizar la nueva obra. Este intento de simbiosis entre ambas partes se aprecia en la continuidad que experimenta el curso de la fachada. Se recurre a un sistema de chaflán por el cual el tránsito de ambas partes se armoniza. Este punto donde se inserta el medallón, se ciega y constituye precisamente el nexo de unión de la escalera con el piso superior.

Los maestros de obras han sabido adaptarse al lenguaje precedente. De ello no cabe duda, a la vista del resultado final. Sin embargo, existen ciertos puntos que manifiestan que se trata de una obra que responde a dos fases. Son pequeños guiños visuales —creados intencionadamente— que reflejan las modificaciones: el perfil de los balaustres de los pretils, la decoración del dintel, la decoración del collarino de las últimas pilastras o los motivos ornamentales que articulan el remate¹⁰³¹.

El virtuoso efecto de este conjunto también se aprecia en el plano constructivo. Es en este punto donde cabe plantearse algunas cuestiones. Se parte de un recurso dominado por el artista: el empleo de un motivo decorativo —una gran concha— que visualmente también actúa como elemento estructural: una gran pechina sobre la que sostiene el conjunto de la escalera (Fig. 399). Así se veía en el gran capialzado del reverso de la portada de acceso a esta escalera y ahora lo encontramos

¹⁰³¹ Todos ellos ya apreciados por FOLGAR DE LA CALLE (1989, 34).

adaptado a una gran pechina. Sin embargo, lo que sucede aquí es diferente pues a tenor de lo que expresa cada una de las hiladas correspondientes con cada una de las estrías de la venera, y que se evidencia a través de las cabezas de dovela, todo parece indicar que en este caso se trata de una pechina con forma de concha y no de una concha pensada para una pechina. Que este tipo de recurso es habitual es una cuestión sabida a través de algunos cuadernos de corte de la piedra. El de Francisco Fernández Sarela es un buen ejemplo ya que aporta varias trazas que probablemente haya conocido a raíz de su trabajo como maestro cantero y aprendiz en las obras que tuvieron lugar durante su periodo de formación en el taller de la catedral, momento en el que se estaban ejecutando las obras de la capilla del Pilar (Fig. 400).

Sobre la cuestión de su levantamiento y del virtuosismo técnico que permite sostenerla volada, sabemos que los conocimientos que Andrade poseía sobre este tema debían de ser amplios y, desde luego, bien manejados a la vista de otros destacados ejemplos como el de la escalera que poco tiempo después erigió en el interior del convento de Santo Domingo. Conocer el método seguido que permite soportar este pesado cubo pétreo suscitó la curiosidad de algunos investigadores, aunque el primero en analizarlo con detenimiento fue Taín, que indica que:

“Para levantar este virtuosismo arquitectónico, hubo que realizar un estudio de las descargas del edificio, el cual se observa exteriormente en la estereotomía de los sillares de los muros —todas las hileras de los sillares son de corte rectangular salvo una de corte oblicuo o trapezoidal— y en la rosca de los arcos de la trompa, cuyo punto de apoyo deben de ser los cimientos de una antigua torre medieval que se pretendía hacer pareja a la Torre del Reloj pero que nunca se llegó a terminar”¹⁰³².

A todos sorprende el resultado final y no han sido pocos los testimonios que reflejan su asombro ante la visión de este espacio, destacando el comentario de Mendoza de los Ríos que decía que: “una Concha de piedra en donde estriua una gran parte de la Iglesia, dudando quantos la miran, si vale mas la Concha de abajo, que el promontorio de arriba, ò si merece mas admiraciones quien assi lo dispuso, que el promontorio, y la Concha”¹⁰³³. Quien así lo dispuso, Domingo de Andrade, era un arquitecto humanista, poseedor de una amplia biblioteca —no identificada en su totalidad— y, por tanto, conocedor de algunas de las más prestigiosas obras escritas de arquitectura, matemáticas, perspectiva o geometría, entre tantas otras disciplinas. Siendo así, y sin saberlo a ciencia cierta, de alguna manera debió de conocer la obra de Philibert de l’Orme. En *Le Primer Tome de l’Architecture* se recoge una ilustración de características muy aproximadas a la obra

¹⁰³² TAÍN GUZMÁN (1998a, 130.131).

¹⁰³³ MENDOZA (1731, 77).

compostelana¹⁰³⁴ (Fig. 401). Se trata de un pasadizo sostenido sobre una gran trompa con forma de venera que permitía el acceso al gabinete del rey Enrique en el castillo de Annet¹⁰³⁵. Aunque en alguna ocasión se ha evidenciado y sugerido un posible vínculo entre ambas obras, no se ha llegado a confirmar esta hipótesis. El desconocimiento de la globalidad de la biblioteca de Andrade ha sido una traba. Lo mismo que sucedió con el desconocimiento del uso de esta obra en otras bibliotecas compostelanas. Los inventarios de la librería de San Martín Pinario —de la última década del siglo XVIII y principios del XIX— recogen un ejemplar de la obra del arquitecto francés. Desconocemos en qué momento se pudo incluir en estos fondos, cuáles fueron las circunstancias y de dónde procedía este ejemplar. Sabemos que en catálogos anteriores no figuraba —igual que tantos otros libros de esta materia— pero esto no quiere decir necesariamente que no estuvieran presentes en el monasterio¹⁰³⁶, o incluso que a este se incorporara a través de alguna cesión particular.

En cualquier caso, el parecido existente entre ambas piezas no solo radica en el hecho de emplear una gran concha como peana que soporta el resto del conjunto. Junto a ello está la disposición de una estructura como elemento conector de dos paramentos que entre sí forman un ángulo recto, la ejecución de un antepecho balaustrado y la alternancia de una serie de vanos en el cuerpo superior. Haya sido —o no— este el patrón que iluminó el ingenio de nuestro arquitecto, es evidente que en alguno de los tratados del corte de la piedra es en donde se encuentra la referencia para esta estructura.

La pregunta que ahora se debe de plantear es por qué se ha decidido hacer uso de este sistema de pasadizo colgante. En este punto es fundamental entender la posición en la que se encuentra respecto a la fachada sur de acceso a la catedral. Se sitúa en el margen lateral izquierdo de esta y su acceso está condicionado, en primer lugar, por la hilera de pequeñas tiendas o covachuelas, que necesitan tener un acceso directo desde la parte inferior de la plaza. La construcción de esta estructura, desde el nivel de la propia plaza, implicaría la supresión de la última de estas tiendas, que suponían una fuente de ingresos para la catedral.

Otra de las posibilidades se relaciona con el segundo conjunto de escaleras, el que define los dos niveles de la plaza y se convierte en la estructura con la que se presenta la fachada de Platerías. Pocos datos tenemos sobre el aspecto de la antigua escalinata que antecedió a la rematada por Simón Rodríguez. Se sabe que existió, pero no sus características, aunque podríamos entender que, en esencia, ocuparía más o menos el mismo ancho que la actual. Por tanto, más que construir una

¹⁰³⁴ Se ha sugerido también la posible influencia del tratado de cortes de la piedra de A. Bosse. TAÍN GUZMÁN (1998b, 131).

¹⁰³⁵ L'ORME (1567, 89).

¹⁰³⁶ Recuérdese que en ocasiones quedaba algún libro sin describir, o en otras ocasiones se encontraban en las celdas de los monjes, para su uso particular y podía pasar mucho tiempo hasta su incorporación a la biblioteca monacal.

escalera novedosa, se trataría de sustituir un conjunto por el otro. Probablemente la escalera anterior debía de respetar el pasadizo lateral de las covachuelas, cuya imagen final es la enorme concha-pechina. El aspecto que hoy ofrece se remata con una pequeña escalera acodada que confluye en el rellano superior, frente a las puertas de entrada a la catedral. Se trata de una escalera secundaria, de escasa relevancia, apenas visible, y que formaría parte del proyecto inicial según queda reflejado el plano topográfico de la ciudad de 1783 (Apéndice 3).

La presencia de la gran escalinata también quedó condicionada por la fachada del Tesoro y de esta manera su proyección se limitó a recoger la portada románica y la torre del Reloj con su puerta de acceso al recién creado Pórtico Real, centrando su posición en la plaza. Por sus características es una escalera que no resulta tan armónica como los otros conjuntos que rodean las portadas de la catedral (Fig. 402). Es un elemento separador de espacios —el sagrado, en un punto elevado, y el profano o civil, en el inferior—. Sin embargo, haciendo uso de un recurso típicamente barroco, parece adueñarse del espacio inmediatamente inferior. Este criterio por el que la arquitectura dialoga con espacio urbano se popularizó en muchas de las grandes plazas europeas, de tal manera que es habitual que se genere una vista urbana en la que una gran escalinata precede la entrada a un templo y, a su vez, esta cascada de peldaños establece una conexión con una plaza pública.

Las obras compostelanas se inician en la primera semana de marzo de 1705, bajo la dirección de Simón Rodríguez¹⁰³⁷. Dieron comienzo por la parte superior, aquella que lindaba con la plaza de la Quintana y que suponía ser el rellano de acceso al templo. Las obras discurrieron rápido y, entre otras cosas, este proceso fue posible gracias a la contratación de un gran número de canteros¹⁰³⁸, de tal manera que a lo largo del mes de mayo se produce un momento de acelerón en las obras que en aquel entonces se centraban en la ejecución de los peldaños. Los *Libros de Fábrica* las *Relaciones de jornales y gastos* permiten hacer el seguimiento de esta obra que en el mes de junio se centra en rematar el paredón que las separa del pasillo de las covachuelas. Aunque es en el mes de julio cuando Andrade retoma sus funciones, existen ciertos elementos que evidencian la presencia puntual de Rodríguez en la obra. Prueba de ello es la barandilla superior de cierre, en la que Folgar ha encontrado cierto paralelismo con el hacer de Peña de Toro¹⁰³⁹ y donde se percibe la influencia oblicua heredera de la *Arquitectura* de Juan de Caramuel. No sucede lo mismo con el relieve que se dibuja en los netos de los pilares. El cajeado que se perfila es más pronunciado y rico en molduras y, a mayores, incluye el elemento característico del barroco compostelano desarrollado ampliamente en la obra de Simón Rodríguez. Se trata de la placa que cuelga del sumoscapo del soporte y que encuentra en este elemento uno de los primeros marcos arquitectónicos que precederá a muchas de

¹⁰³⁷ TAÍN GUZMÁN (1998a, 347).

¹⁰³⁸ IDEM.

¹⁰³⁹ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 37).

las obras del citado maestros y su círculo artístico. Este mismo recorte geométrico se verá aplicado poco tiempo después en la escalera de la Cámara Abacial del monasterio de San Salvador de Lorenzana, que diseñó el arquitecto asturiano José Martínez Zeliz¹⁰⁴⁰ (Fig. 403 y Fig. 404). No sabemos hasta qué punto pudo influir la obra de uno sobre el otro, pero lo cierto es que el parecido existente entre ambas piezas resulta muy próximo.

La imagen final que ofrece la plaza se encuentra presidida por una fuente central que también es producto de la reforma¹⁰⁴¹, aunque su estado actual es el resultado de una modificación que se produce en el año 1829¹⁰⁴². A pesar de que resulta muy complicado poder establecer si una escalera está pensada para subir o para bajar, en tanto en cuanto se crea para ambas acciones, lo que sí se puede decir es que esta escalera se plantea en primer término como elemento de acceso a la basílica y, desde ese punto de vista se podría ver una tendencia a entenderla como parte de un discurso ascensional, justo lo contrario a lo que sucedía en la plaza de la Quintana, en donde la gran escalinata de fondo se convertía en el elemento de acceso a la puerta de los perdones. Estas escaleras —no se debe de perder la perspectiva— están al servicio de la catedral y de sus entradas. Independientemente de ello, en un segundo plano de gran consideración, actúan como elementos al servicio de la ciudad, de conexión de espacios, unión de calles. En definitiva, se trata de elementos cargados de simbolismo que pese a todo no pierden su valor funcional.

La plaza de Platerías experimentó algunas reformas en su pavimento. En la décadas de 1950 se procede al levantamiento de la escalinata bajo la dirección de Francisco Pons Sorolla¹⁰⁴³, actuación con la que se pretendía consolidar el conjunto. Se procuró conservar todo el material de época y no hacer ningún cambio respecto a su estado inicial. Desde el siglo XVIII solo uno de sus extremos tuvo modificaciones. La sustitución del conjunto de casas por la sede de Banco de España y su actual transformación en parte del museo de Peregrinaciones, con la intervención de Gallego Jorroto, supuso un cambio relativo en la imagen general del conjunto (Fig. 405). Sin embargo, se convierte en el marco perfecto con que desde la rúa do Vilar se presenta este encantador espacio en el que agua, piedra, luces y sonidos amenizan la actividad cotidiana que en ella se desarrolla. Actividad cotidiana en el ir y devenir de compostelanos y peregrinos, de vehículos y animales, del músico ambulante, del artista fotógrafo, de los talleres de maestros plateros, del fiel devoto... Y

¹⁰⁴⁰ FOLGAR y FERNÁNDEZ (2009, 603-607). El nombre de Simón Rodríguez había sido propuesto para la ejecución de las obras de San Salvador de Lorenzana, de tal manera que Fray Juan de Samos, tracista de la iglesia de Lorenzana, reconocía que nadie mejor para continuar las obras del citado monasterio que Simón Rodríguez o Fernando de Casas. COUSELO BOUZAS (1933, 581).

¹⁰⁴¹ GARCÍA IGLESIAS (1990a, 130).

¹⁰⁴² CORES (1962, 90-91). TAÍN GUZMÁN (1998b, 349).

¹⁰⁴³ CASTRO FERNÁNDEZ (2006b, 188).

también actividades extraordinarias como es el desfile de procesiones o cualquier espectáculo programado para la ocasión.

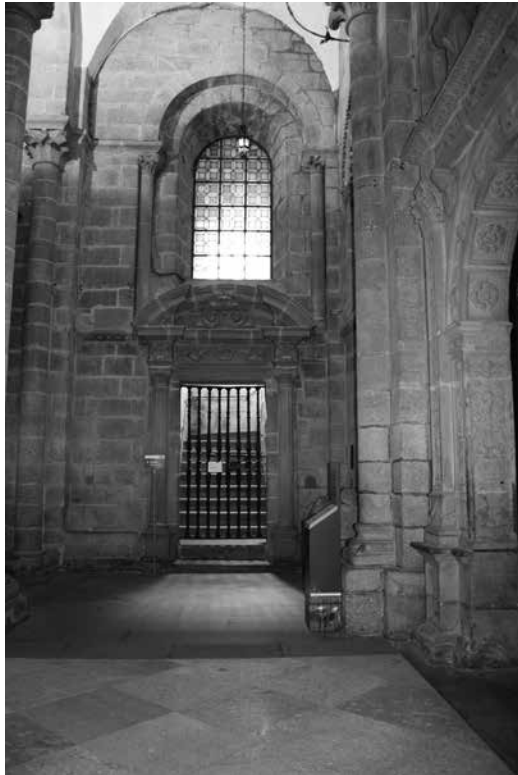


Fig. 396. Acceso a escalera.



Fig. 397. Capialzado con remate de venera.



Fig. 398. Cambio de estilo en el enlace entre caja de escalera y fachada.



Fig. 399. Gran Pechina con forma de venera.

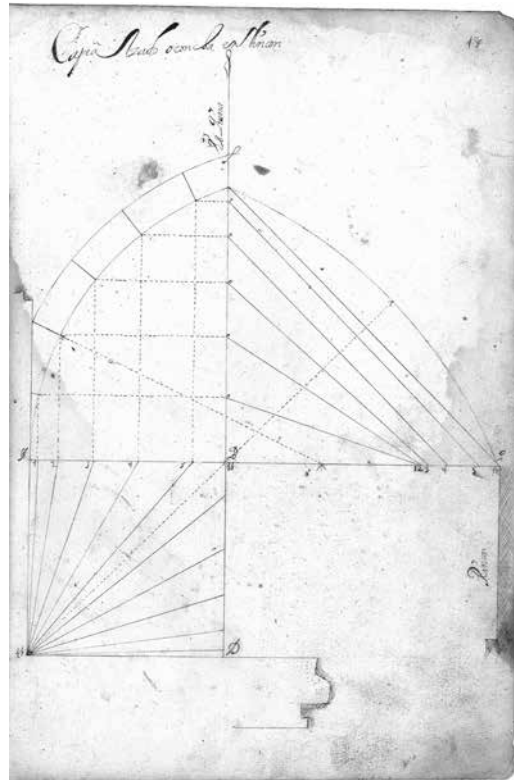


Fig. 400. Trazo de pechina en rincón con forma avenerada. Fuente: Cortés López (2014).

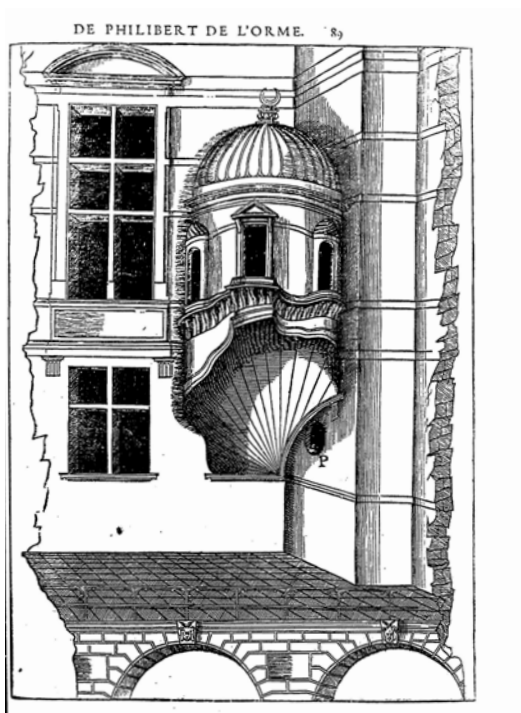


Fig. 401. Grabado de pasadizo con soporte de venera. Fuente: L'Orme (1567).



Fig. 402. Escalera principal.



Fig. 403. Pilar de la escalera de Platerías.



Fig. 404. Pilar de la escalera del monasterio de San Salvador de Lourenzana.



Fig. 405. Imagen que presentaba la plaza antes de construirse el Banco de España. MPG. Colección Familia de la Riva.

Escalera Maximiliana [Núm. 1. Vid. Apéndice 5. 1e] (Fig. 406)

Esta escalera monumental preside la fachada occidental de la catedral de Santiago. Su creación supuso no solo convertirse en un referente del urbanismo compostelano sino en un ejemplo clave de la historia de la arquitectura internacional, junto con la fachada proyectada un siglo después por Fernando de Casas y Novoa. Su presencia en la plaza del Obradoiro —anteriormente denominada plaza del Hospital— destaca sobre la línea horizontal que dibujan los demás edificios de los que se compone este rectángulo: Hospital Real, colegio de San Jerónimo y pazo de Rajoy, todos ellos contruídos en diferentes épocas¹⁰⁴⁴. Se trata de la tercera de las cuatro fachadas de las que consta la basílica y por su imponente presencia se considera el acceso principal a la misma, aunque en el rito de peregrinación deba de ser considerada la última de ellas.

Al igual que sucedía en los casos anteriores, el resultado final de esta plaza —producto de la segunda mitad del siglo XVIII con la construcción del edificio promovido por el arzobispo Rajoy— acaba por convertirla en un nudo urbano desde donde nacen o, según se mire, en donde confluyen varias arterias del entramado urbano que, en su mayor parte, comunicaban con cuatro de las nueve grandes puertas de la ciudad: porta do Camiño, porta de San Francisco, porta da Trínidade y Porta Faxeira. El recorrido de las calles que dirigen a estas puertas de la ciudad se delimitó por la propia disposición de los edificios. La proyección de estas vías en los ángulos de la plaza consiguió crear distintos puntos de vista sobre un mismo espacio. Distintas perspectivas que enriquecieron en conjunto global del espacio.

La plaza del Obradoiro ha sido objeto de numerosos estudios que abordan la cuestión de manera general¹⁰⁴⁵, y de muchos otros cuyo principal foco de atención se centra en el análisis de los edificios que delimitan este espacio o de los artistas que participaron en su ejecución. En el caso concreto de la Escalera Maximiliana, si bien ha sido un componente arquitectónico que, por su presencia monumental y su riqueza artística, no ha pasado desapercibida a quienes trabajaron sobre el urbanismo barroco de Compostela, no han sido demasiados los trabajos que ahondaron en el análisis de esta escalera, si bien es cierto que las primeras reseñas las encontramos en los años centrales del siglo XX. En unas ocasiones parten de pesquisas arqueológicas y en tantas otras se basan en análisis comparativos. En su mayor parte surgen a partir de las hipotéticas recreaciones que se hicieron sobre la original basílica románica de época Gelmiriana (1075/1100-1140),

¹⁰⁴⁴ El conjunto de todos los edificios que forman la plaza es el producto de una serie de obras repartidas en el tiempo. Más adelante se estudiará la creación y evolución de estos edificios desde el punto de vista de su consideración en el plano urbano.

¹⁰⁴⁵ BONET CORREA (1978, 92-101). PÉREZ RODRÍGUEZ (1995, 239-272). BONET CORREA (2003). ROSENDE VALDÉS (2004, 261-317).

sobresaliendo el estudio de K. J. Conant¹⁰⁴⁶, en el que se incluye una aproximación planimétrica. Poco después surgen nuevas hipótesis que toman como punto de partida este espacio compuesto por la falsa cripta —también conocida como ‘catedral vieja’— que ocupa la parte inferior del Pórtico de la Gloria (Fig. 163) y se proyecta en varios tramos más hacia la plaza del Hospital, configurando el espacio sobre el que posteriormente se dispuso la gran escalera (Fig. 407). López Ferreiro, en su descripción de la fachada occidental recogía que, desde tiempos del arzobispo Gelmírez: “una espaciosa escalinata, vencía, como ahora, el gran desnivel existente entre la plaza y el umbral de las grandiosas puertas”¹⁰⁴⁷. No sabemos en base a qué afirma esto pero lo cierto es que de aquella antigua fachada románica poco se conserva¹⁰⁴⁸. Además, el canónigo de la catedral continúa aportando más datos sobre los posibles accesos al templo. Sugiere que el ábside con el que se cierra la ‘catedral vieja’, bien podría formar parte del entramado estructural que daba soporte a la escalera exterior¹⁰⁴⁹. Un último dato es que en aquellos tiempos el acceso al interior de la basílica superior ya se podría hacer de manera interna a través de dos escaleras de caracol¹⁰⁵⁰, situadas por debajo de las naves laterales, que todavía hoy se conservan y que han sido objeto de análisis en los estudios que se realizaron sobre el funcionamiento del conjunto occidental de la catedral. De esta noticia se daba parte en el *Códice Calixtino*.

Es difícil precisar las características que podía tener esa inicial escalera exterior que se recoge en la descripción que Aymerico Picaud hace de la fachada occidental: “La puerta occidental tiene dos entradas que en belleza, tamaño y labores aventaja a las otras puertas. Esta es mayor y más hermosa que las demás y admirablemente labrada y con muchos escalones en el exterior”¹⁰⁵¹. Ciertamente es que en algunas ilustraciones anteriores al siglo XVII se representa una escalera, aunque de una manera muy esquemática y poco descriptiva. Es el caso de la escena que se recoge en la miniatura titulada *Genealogía dos reis de Portugal* (1530-1534), conservada en la British Library de Londres¹⁰⁵² (Fig. 408). En el margen inferior aparece una curiosa ilustración que presenta la peregrinación de la reina Isabel de Aragón con su séquito; y la entrada que estos hacen a la basílica compostelana desde la plaza del Hospital a través de una escalinata de similares características a la que hoy facilita el acceso a la basílica desde la plaza de Platerías. Este curioso detalle parece demostrar que existía un acceso

¹⁰⁴⁶ CONANT (1926).

¹⁰⁴⁷ LÓPEZ FERREIRO (1900, 121).

¹⁰⁴⁸ LÓPEZ FERREIRO (1900, 122). Y sobre el proyecto de reforma del Maestro Mateo LÓPEZ FERREIRO (1902, 12-14).

¹⁰⁴⁹ La otra opción que señala es que se pueda tratar del arranque de uno de los torreones de la vieja muralla de Cresconio. LÓPEZ FERREIRO (1902, 123). Esta antigua cerca rodeaba la basílica de Alfonso III, de dimensiones notablemente menores a la nueva obra. De esta manera hacia 1120 el primitivo encintado se derriba en paralelo a la ampliación de la nueva catedral, de tal forma que los cimientos del viejo torreón pudieron haber quedado integrados en el espacio en el que se habilitó la ‘catedral vieja’, concretamente en ese punto que centra el ábside principal. Al respecto SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 101).

¹⁰⁵⁰ LÓPEZ FERREIRO (1902, 123).

¹⁰⁵¹ GARCÍA MERCADAL (1952, 176).

¹⁰⁵² Agradezco a Francisco Singul Lorenzo que me haya facilitado este dato.

exterior escalonado, previo a la obra de Ginés Martínez de Aranda. Pero determinar la continuidad y permanencia de este elemento en la fachada occidental desde tiempos de Gelmírez hasta el siglo XVI es una cuestión complicada de resolver, acotada por la ejecución de una nueva escalera, producto de los siglos XVI y XVII, y por el desconocimiento de testimonios documentales anteriores a estas fechas que permitan hacer una valoración objetiva y veraz de la situación.

Por ello, a lo largo del siglo XX —continuando los estudios previos de López Ferreiro— se comenzó una línea de debate consistente en determinar el funcionamiento de este módulo que aglutinaba la cripta occidental, los basamentos de las torres, y cómo se establecía su unión con las naves de la basílica gelmiriana, dispuesta en el plano superior. Pita Andrade es uno de los primeros en hacer un análisis del comportamiento de esta estructura. Parte de una idea reflejada en el *Códice Calixtino*, según la cual la nave central sería un tramo más corta que el resultado final que adquiere con la obra del Maestro Mateo. Su primera labor consistió en contextualizar el momento en el que se realizó la cripta occidental, cuál fue su principal función y las actuaciones o campañas constructivas que le afectaron. Una vez que determinó que la obra subterránea debía de ser anterior —probablemente desde la reforma de Gelmírez¹⁰⁵³— a la actuación acometida sobre ese mismo espacio por el Maestro Mateo¹⁰⁵⁴ se planteó cómo se debía articular el acceso al interior de la basílica —en un nivel superior— desde la plaza del Hospital. Ello implicaba, como no podía ser de otra manera, la introducción de, al menos, una escalera.

La reconstrucción hipotética de la situación es una cuestión que va pareja a aquellos primeros estudios que se hicieron sobre el conjunto ‘catedral vieja’ y Pórtico de la Gloria. Pita Andrade —siguiendo una línea definida por López Ferreiro— opina que en el origen de la catedral románica las dos torres enmarcarían una fachada principal, destruida parcialmente con el añadido del Pórtico de la Gloria; y, de manera total, con la intervención de Casas y Novoa en el siglo XVIII. En el arranque de ambas estructuras se integran dos conjuntos de escaleras simétricas —que todavía hoy se conservan cerradas por unas verjas— y que conectan directamente con las naves laterales del brazo occidental de la basílica. Constituyen el modelo habitual de escalera marginal, integrada en el interior de las torres, si bien es cierto que sorprende que se conforme a través de tramos rectos y no curvos, como solía suceder en la mayor parte de estos casos. No obstante, las dimensiones de ambos cubos bien permiten hacer uso de un tipo de rampa que resulta ser más adecuado. Con todo, conforme a la teoría que sugiere la posibilidad de que el acceso a este extremo de la basílica se realice

¹⁰⁵³ Al respecto *vid.* SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 101, nota a pie nº 217).

¹⁰⁵⁴ PITA ANDRADE (1955, 377-387). Señala el autor la divergencia de opiniones existentes entre el grupo conformado por López Ferreiro, Ángel del Castillo, Filgueira Valverde o Chamoso (este último basándose en estudios arqueológicos), que están de acuerdo con el planteamiento que se hace de la falsa cripta como obra anterior a la intervención de Mateo; y otros trabajos posteriores como el de Lambert, Gudiol y Gaya, Caamaño, Azcárate y Otero Túñez que atribuyen este mismo conjunto como obra contemporánea al Pórtico de la Gloria. En PITA ANDRADE (1977, 92).

a través de estas escaleras, no deja de ser sorprendente dado que no parece lógico que una de las fachadas principales se comunique con las naves a través de unas escaleras de este calibre, angostas y sin apenas luz para facilitar el acceso a un gran número de personas, a no ser que su aspecto actual sea el resultado de alguna reforma que oculte otro acceso para nosotros desconocido.

Otra de las cuestiones que cabría plantearse es hasta qué punto este acceso a la catedral estuvo en todo momento disponible al tránsito. Parece, a tenor de lo que expresaba Aymerico Picaud, que con anterioridad a la construcción del Pórtico de la Gloria existió una escalinata construida probablemente como una necesidad que imponía la proyección del nuevo edificio que respondía a unas dimensiones mayores respecto al anterior templo prerrománico¹⁰⁵⁵, de tiempos de Alfonso III (899)¹⁰⁵⁶, ya que se disponía sobre la ladera del promontorio en el que se asienta el *locus Sancti*. Sugiere Pita Andrade que esta escalinata debió de desaparecer en el mismo momento en el que el Maestro Mateo interviene en la remodelación de la fachada occidental¹⁰⁵⁷. A partir de esta fase constructiva mantiene una interesante teoría que parte de un método por contraste, consistente en comparar el cuerpo occidental de la basílica compostelana con el de la catedral de Ourense¹⁰⁵⁸ (Fig. 409), dado que ambas se presentan con una estructura de similares características. La razón estriba en que ambos conjuntos se disponen longitudinalmente sobre un terreno oblicuo muy pronunciado, lo cual acaba por desnivelar los extremos del templo¹⁰⁵⁹. El ejemplo orensano todavía hoy presenta su extremo occidental con un remate aterrazado, al que probablemente a lo largo del siglo XIX se añadió una escalinata de acceso. Este mismo proceso sería el que experimentaría la catedral compostelana en el siglo XVI. Intentado abstraerse de la situación actual, Pita insiste en la idea de un espacio aterrazado, sostenido en su parte inferior por una serie de tiendas o covachuelas cuya estructura serviría de apoyo al pórtico superior fácilmente visible desde la portada de acceso, abierta en todo momento¹⁰⁶⁰. De esta manera, esta vertiente de ambos templos no contemplaría el acceso directo desde el exterior, esto es, desde la propia calle. Por esta razón, se quiso entender que la escalinata del proyecto de Gelmírez —y el efecto que esta causaría sobre la primitiva fachada occidental del nuevo templo— serían totalmente anulados con la obra que poco tiempo después ejecutó el Maestro Mateo, dando paso a un pórtico bajo y decorado con escultura que serviría de

¹⁰⁵⁵ En su reciente trabajo, Senra delimita las fases constructivas que articularon la nueva propuesta para catedral, promovida por el obispo Diego Peláez, que supuso la base para una gran obra acometida en su mayor parte por el arzobispo Diego Gelmírez, en la que se contempló la creación de la gran cabecera románica y la anulación de la vieja basílica de Alfonso III sustituyéndola por unas nuevas naves. Señala como fecha de derribo de las naves prerrománicas la fecha de 1112. SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 101).

¹⁰⁵⁶ SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 61-62).

¹⁰⁵⁷ PITA ANDRADE (1977, 95).

¹⁰⁵⁸ PITA ANDRADE (1988, 82-92).

¹⁰⁵⁹ GOY DIZ (1994b, 1320).

¹⁰⁶⁰ PITA ANDRADE (1977, 95).

fachada a la cripta occidental, desde la cual, y a través de las dos escaleras laterales, insertas en la base de las torres, se accedería al hastial occidental.

De tomar como cierta esta hipótesis se podría decir que hasta el siglo XVI no existió un interés por restituir la obra al estado inicial con la que se concibió este acceso en la obra del arzobispo Gelmírez. Sin embargo, existe otra interpretación encabezada por Puente Míguez¹⁰⁶¹, que considera la comparación respecto al modelo ourensano como poco adecuada, basándose en el hecho de que se trata de territorios que responden a criterios topográficos diferentes. Quizás en su teoría tengan mucho que ver las excavaciones que se hicieron en la catedral el año de 1978, y que permitieron hacer un levantamiento de las losas sobre las que se sitúa la escalera. Por lo tanto, este dato —con el que no contaba Pita Andrade— le llevó a creer que existiría un conjunto previo de dos escaleras simétricas y paralelas entre sí¹⁰⁶² (Fig. 410).

En ambas hipótesis parece haber algo de cierto. En primer lugar, parece que desde el siglo XVI ya existió un conjunto de escalera, siguiendo las consideraciones de Pita Andrade. Así queda reflejado en la escena de la reina Isabel de Aragón y así se sabe a partir de lo que cuenta López Ferreiro en relación a esta escalera:

“Hemos hablado de las obras que se habían hecho en la portada principal de la Iglesia en tiempo de D. Alonso de Fonseca III. Entre estas obras debe contarse la escalinata que daba acceso a la plataforma, *o mirador*, como también se la llamaba, que está a la entrada principal de la Iglesia. Mas entonces esta escalinata, de un lado y de otro sólo constaba de una serie de peldaños; no era doble como la de ahora; y, por consiguiente, entre los dos tramos quedaba una pequeña plazuela y un gran arco, por el cual se entraba directamente en la llamada *Catedral vieja*”¹⁰⁶³.

Como ya se indicó en alguna ocasión¹⁰⁶⁴, desconocemos la fuente documental que guía las palabras del canónigo de la catedral, pero por la rotundidad con la que describe el estado de la cuestión parece estar ciertamente en lo cierto. Esta nueva intervención en el bloque occidental de la basílica debió de coincidir, más o menos, con el momento en el que se ordena añadir unas puertas de madera para cerrar la entrada principal¹⁰⁶⁵. Fruto de esa actuación se proyectó un conjunto de escalera que, en líneas generales, responde a la descripción que Puente Míguez proponía para la posible escalera de origen medieval que, por otro lado, no se sabe si realmente llegó a existir.

¹⁰⁶¹ PUENTE MÍGUEZ (1991, 117-143).

¹⁰⁶² También recogido en GOY DIZ (1994b, 1321).

¹⁰⁶³ LÓPEZ FERREIRO (1907, 34-35).

¹⁰⁶⁴ VILA JATO (1993c, 132-133).

¹⁰⁶⁵ LÓPEZ FERREIRO (1905, 55-56).

La prelatura de Alonso de Fonseca III comienza en el año 1507 y se prolonga hasta que es llamado a Toledo en 1524¹⁰⁶⁶. Tiempo suficiente para dejar prevista una serie de proyectos, sobresaliendo el del colegio de Santiago Alfeo. Debió de ser por aquellos tiempos cuando —a la par que ordenaba la creación del nuevo claustro de la catedral (1521-1524), dejándolo al buen hacer de Juan de Álava— promueve la ejecución de esta nueva escalera que en 1530, como se presenta en la *Genealogía*, ya estaría rematada. Existe un contrato firmado por el Maestro Martín y datado en 1520 en la que se estipula la reforma de la entrada principal de la iglesia, considerándose esta la de la Trinidad, es decir, la que se corresponde con el tramo occidental del templo¹⁰⁶⁷. Esta valoración como acceso destacado implica, de alguna manera, la necesidad de disponer de una escalera que no se podía limitar a un espacio secundario como eran las torres. De seguir la hipótesis refrendada por Pita Andrade lo más seguro es que en el mismo momento en que se comienzan las obras del claustro —lo que supuso un adelantamiento de este espacio respecto a las torres y, por tanto, respecto a la falsa cripta y las escaleras interiores— se construyan los primeros tramos de la escalera que hoy se conoce, si bien es cierto que en origen responde a unas características peculiares, completando su imagen final con el añadido que realizó Ginés Martínez en 1606¹⁰⁶⁸, valiéndose de aquella estructura previa y no desechándola sino explotando el valor que aquella podía aportar a la nueva obra financiada por el arzobispo Maximiliano de Austria.

Esa inicial escalinata, a tenor de las palabras de López Ferreiro, habría que comprenderla como una estructura compleja, en cuanto a que constaría de dos caracoles cuadrados contrapuestos que darían acceso al gran rellano-mirador que precede el Pórtico de la Gloria. Sin embargo, habría un espacio central reservado para una plaza, con acceso directo a la ‘catedral vieja’, que posteriormente fue ocupada por la segunda escalinata. Sería necesario esperar unas cuentas décadas para que con el inicio del nuevo siglo entraran en la ciudad nuevos aires procedentes del sur de España. Un nuevo prelado con un nuevo arquitecto: Maximiliano de Austria y Ginés Martínez de Aranda, dos personajes que participarán en uno de los proyectos arquitectónicos más interesantes, que supone el punto de partida para una reforma global del conjunto que no tendrá parada hasta mediados del siglo XVIII. Como si de una metáfora se tratara, la nueva Escalera Maximiliana acabará por convertirse en la base que soportará una serie de cambios y reformas artísticas que experimentará la basílica compostelana a lo largo del tiempo. De esta manera los primeros testimonios que se han localizado evidencian hasta qué punto fue valorada esta escalinata. En 1726 Guillermo Manier peregrinó a la ciudad y en la descripción que nos dejó sobre el aspecto que ofrecía la basílica en aquellos tiempos indica que la entrada más transitada era la Norte y nos sorprende al describir la

¹⁰⁶⁶ LÓPEZ FERREIRO (1905, 10).

¹⁰⁶⁷ Documento recogido en LÓPEZ FERREIRO (1905, apéndice nº IX). También YZQUIERDO PERRÍN (1987-1988, 7-42) y GOY DIZ (1994b, 1331).

¹⁰⁶⁸ Esta interpretación fue presentada por primera vez en VILA JATO (1993c, 134).

Escalera Maximiliana como una escalera de 8 o 10 peldaños¹⁰⁶⁹. Poco tiene que ver con la imagen que nos regala otro de estos relatos en el que se presenta la excepcionalidad de esta escalinata. Se acompaña con una serie de ilustraciones que reflejan el aspecto que ofrecía la fachada de la plaza del Hospital a mediados del siglo XVII¹⁰⁷⁰. Se trata de la descripción que hace Vega y Verdugo. La aprobación que el citado canónigo hacía de ella contrastaba con las duras palabras que dirigía a otros espacios circundantes de la catedral. A propósito de la fachada occidental decía:

“Lo que honra una casa diçen que suele ser la fachada. La de esta santa Yglesia es una de las mejores que tiene España, porque se compone, de un lado, del lienço de tor[r]es, puertas y ventanas, y de los quartos de la fábrica y cabildo y, del otro, del altura del palácio arçobispal, a que se le añaden [a] haçer labor el Hospital y el Colegio Nuevo. En medio de este adorno y aparato está una escalera tan rara en su disposición y arquitectura que no hay quien no admire su hermosura, los parapetos, bellotas y estatuas toscanas son muy buenas; las pilastras, balcones de piedra y remates de los dos estribos nuevos”¹⁰⁷¹.

Pocos años después, en 1672, un peregrino francés llamado A. Jouvin decía lo siguiente: “Esta metropolitana tiene en su entrada principal una escalera ingeniosamente hecha, delante de una gran plaza”¹⁰⁷²; mientras que en su libro sobre el viaje a Santiago, Domenico Laffi, procedente de Italia, alaba la construcción de esta escalera de la siguiente manera: “es una escalera bellísima, pero bizarra, duplicada. Se parte de un espléndido balcón, y se baja hacia una plaza que está adornada de bellos y espléndidos edificios”¹⁰⁷³. A la vista de estos testimonios todo parece indicar la monumental presencia de esta escalera, que no pasaba inadvertida a aquel que visitaba la basílica compostelana. Es Mendoza de los Ríos quien aplica el término ‘sumptuoso’ para calificar la obra de Ginés Martínez de Aranda¹⁰⁷⁴; mientras que Estrada decía sobre ella que: “su arte es tal que se entra por una parte, se sale por quatro, y todos al fin por una”¹⁰⁷⁵. Así se podría continuar con una larga lista de impresiones de similares características que continúan en el siglo XIX con los comentarios de Madoz: “la ant. Catedral subterránea, en la que se celebran oficios dos o tres veces al año, y cuyo portón está cubierto con una elegante escalinata, forma su pedestal”¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁶⁹ Suponemos que se refiere a la escalera de Ginés Martínez de Aranda porque la menciona después de hablar del Pórtico de la Gloria. Al respecto *vid.* LÓPEZ FERREIRO (1908, apéndice nº 3, 14-16).

¹⁰⁷⁰ Son muchas los trabajos que recogen estos dibujos, que fueron presentados por primera vez en: CARRO GARCÍA, X. (1935, 302-308). La relación de todos estos estudios la podemos encontrar detalladamente descrita en VIGO TRASANCOS (2003, 372).

¹⁰⁷¹ SÁNCHEZ CANTÓN (1956, 47-48).

¹⁰⁷² GARCÍA MERCADAL (1959, 786).

¹⁰⁷³ LAFFI (1673, 226).

¹⁰⁷⁴ MENDOZA DE LOS RÍOS (1731, 69).

¹⁰⁷⁵ ESTRADA (1748, 71).

¹⁰⁷⁶ MADOZ (1986, 1189).

La escalera rediseñada por Ginés Martínez de Aranda ha sido abordada en numerosas ocasiones a través de varios estudios que tradicionalmente la relacionan con el conjunto de escaleras englobadas bajo el calificativo de ‘imperiales’. De esta manera, los trabajos de Wethey¹⁰⁷⁷, Bonet Correa¹⁰⁷⁸, Bustamante García¹⁰⁷⁹ o más recientemente el de Goy Diz¹⁰⁸⁰, ahondan en los modelos e influencias de origen renacentista que han guiado el hacer de esta escalera en la que cabe tener como primer referente la figura de Ginés Martínez de Aranda¹⁰⁸¹ cuyos primeros pasos en el oficio debieron de surgir por medio de la educación que el artista recibiría en su entorno familiar más directo¹⁰⁸², y que lo perfilaron como uno de los arquitectos andaluces que siguiendo la estela de los Vandelvira¹⁰⁸³, dio buena muestra del arte del corte de la piedra. Así quedó definido a través de su cuaderno manuscrito *Cerramientos y trazas de montea* del que solo se conservan las tres primeras partes, siendo la última de ella una galería de modelos de construcción de escaleras¹⁰⁸⁴.

Son varios los estudios que han abordado la figura de este arquitecto, su relación con las obras promovidas por el arzobispo Maximiliano de Austria, su formación, estancias fuera del territorio andaluz, posibles referentes para su obra e incluso aquellos que, desde un punto más técnico ahondan en su obra escrita, presentándola también como uno de los más importantes estudiosos del corte de la piedra. Por esta razón, no se ahondará sino más que en la obra que aquí se presenta.

Lo cierto es que si se parte de la idea de que esta escalinata es el resultado de dos fases de trabajo relativamente distanciadas en el tiempo (1ª fase, 1520; 2ª, 1606) convendría hacer alguna apreciación con el fin de reflexionar sobre lo que se ha dicho en alguna ocasión. Tradicionalmente se ha expuesto que esta escalera —que en alzado responde a un planteamiento romboidal— se asemeja al modelo clasicista que había diseñado Bramante para unir los dos últimos niveles del *Cortile* del Belvedere (1505). Por su parte, Leonardo da Vinci, quien en varias ocasiones gustó de hacer dibujos de escaleras en perspectiva, recoge el mismo modelo de escalera en el *Código Atlántico*¹⁰⁸⁵. En España se conoce a través de la figura de Diego Siloé que, procedente de Roma y conocedor de aquella obra¹⁰⁸⁶, importa el tipo a través de la ejecución de la *Escalera Dorada* que realiza para el transepto norte de la catedral de Burgos¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁷⁷ WETHEY (1964, 295-305).

¹⁰⁷⁸ BONET CORREA (1975, 75-111). BONET CORREA (1984, 123).

¹⁰⁷⁹ BUSTAMANTE GARCÍA (1985, 173).

¹⁰⁸⁰ GOY DIZ (1994b, 1314-1332).

¹⁰⁸¹ Sobre la formación del artista y su evolución como maestro arquitecto *vid.* GILA MEDINA (1988, 65-82)

¹⁰⁸² GALERA ANDREU (1978, 9-23).

¹⁰⁸³ GALERA ANDREU (1992).

¹⁰⁸⁴ MARTÍNEZ DE ARANDA (1589). Edición comentada de BONET CORREA (1986). Y también CALVO LÓPEZ (1999).

¹⁰⁸⁵ Al respecto *vid.* UREÑA UCEDA (2007, 211).

¹⁰⁸⁶ GÓMEZ MORENO (1941, 33-108).

¹⁰⁸⁷ BONET CORREA (1984, 123).

Frente a esta teoría Bustamante García, basándose en un indicio localista, propone como fuente de inspiración la escalera de acceso al Villa Farnesse de Caprarola, que llega a Galicia a través de un grabado incluido en el tratado de Vignola, arquitecto que gozó de un extraordinario seguimiento en la arquitectura gallega de finales del siglo XVI¹⁰⁸⁸. Sabemos que la obra del italiano estaba incluida en la relación de libros que constituyeron las bibliotecas de algunos de los arquitectos que trabajaron en Galicia en el siglo XVI, encabezados por Juan Bautista Celma o Simón de Monasterio. Sin embargo, existe una serie de aspectos que es interesante destacar para poner en evidencia que esta segunda opción que propone a Vignola como referente en la proyección de la escalera, no es viable. En primer lugar, su obra se edita por primera vez en Roma el año de 1562, es decir, tan solo tres años después de que den comienzo las obras de la Villa Farnesse (1559).

Este podría ser suficiente argumento para demostrar que quien está construyendo la primera escalinata de acceso a la fachada oeste (1520), no lo está haciendo según instrucciones vignolescas. Por si fuera poco, ténganse en cuenta que Ginés Martínez de Aranda —a quien tradicionalmente se atribuyó la configuración de todo el conjunto, como si se tratara de una obra íntegramente realizada en 1606¹⁰⁸⁹— no se incluye dentro del grupo de ‘los clasicistas gallegos’, como lo define Bustamante. Es más, recuérdese como en su momento Bonet Correa reconoció que: “continúa el estilo purista granadino-jiennense en Santiago”¹⁰⁹⁰; o como tiempo después Galera Andreu decía textualmente que fue: “el introductor del italianizado sur en aquellas tierras”¹⁰⁹¹. Y dentro de esta escuela, la influencia del clasicismo siloesco es el que domina. Además, siguiendo la línea marcada por Bonet y reforzada por Vila Jato y Goy Diz¹⁰⁹², es más probable que quien esté trazando la escalera de 1520, se aproxime al modelo contemporáneo que se estaba haciendo en la catedral de Burgos en 1519¹⁰⁹³. A mayores, existe otro dato importante: los lazos de amistad que unían al arquitecto Diego de Siloé con la familia del arzobispo Fonseca¹⁰⁹⁴. Este dato es crucial si se tiene en cuenta que el obispo de Burgos, don Juan Rodríguez de Fonseca, primo de Alonso III de Fonseca, fue quien promovió la obra de la Escalera Dorada¹⁰⁹⁵. Solo así se podría comprender aquella inicial escalera que va a definir y delimitar su resultado final con la intervención de Martínez Aranda.

Como en su día ya se dijo, pocos son los testimonios que ofrecen una apreciación de esta primera fase de construcción de la escalera¹⁰⁹⁶. Entre ellos cabe destacar el del viajero Confalonieri que narra

¹⁰⁸⁸ BUSTAMANTE GARCÍA (1985, 173).

¹⁰⁸⁹ Por esta razón algunos autores no contemplan la influencia del modelo de Burgos en Compostela. Es el caso de WETHEY (1964, 303).

¹⁰⁹⁰ BONET CORREA (1984, 118).

¹⁰⁹¹ GALERA ANDREU (1982, 11).

¹⁰⁹² GOY DIZ (1994b, 1323).

¹⁰⁹³ WETHEY (1964, 299-303).

¹⁰⁹⁴ PITA ANDRADE (1958, 173-193).

¹⁰⁹⁵ GOY DIZ (1994b, 1323).

¹⁰⁹⁶ GOY DIZ (1994b, 1325).

una situación similar a la que se recogía en la escena de la *Genealogía de los reyes portugueses*. Este extranjero aprecia como desde: “la fachada exterior de la puerta grande frente al altar mayor (...). Se bajan muchos escalones de una parte para ir al Hospital Mayor y a la calle o plaza que tiene delante. Por debajo de la iglesia hay otra, pero más de la mitad está clausurada, para mayor seguridad del Cuerpo Santo”¹⁰⁹⁷.

Este arquitecto (Baeza, 1556) llega a Santiago al amparo del arzobispo Maximiliano de Austria¹⁰⁹⁸. Este último toma posesión de su cargo el año de 1602¹⁰⁹⁹ y, solo un año después, el jiennense es llamado por el prelado y nombrado maestro de obras de la catedral en 31 de diciembre¹¹⁰⁰. Como ya se ha dicho en numerosas ocasiones, poco tiempo fue el que Martínez de Aranda permaneció en la ciudad, lo que ha permitido desechar su participación en algunas de las obras que tradicionalmente se le habían atribuido¹¹⁰¹.

No ha sido así en el caso del reacondicionamiento de la Escalera Maximiliana, que recibe su nombre una vez que el arzobispo Maximiliano de Austria propone su engrandecimiento a partir de la estructura existente, de tiempos de Alonso III de Fonseca. De esta manera, el contrato de obra queda firmado el 23 de marzo de 1606¹¹⁰². Retomando las palabras de Goy Diz, desde ese momento se comienza a trabajar en este ‘gran proyecto’ del cual todavía hoy se conservan las primeras partidas que se dieron para iniciar las obras, con la compra de nuevos materiales¹¹⁰³. Se trata de una iniciativa que probablemente no guarde un fin meramente práctico —en tanto en cuanto ya existía una escalera de acceso a la fachada de la Trinidad— como de una obra para engrandecimiento de quien la promueve. No es simplemente el deseo de embellecer el recorrido que se hace desde el nivel inferior de la plaza hasta el interior donde se encuentra el Pórtico de la Gloria. Recuértese cómo en estos momentos el aspecto que presenta este frontal de acceso a la basílica es el que presenta Vega y Verdugo en su informe (Fig. 411). Así que no se debe caer en el error de creer que es una escalera acorde a la monumentalidad con la que un siglo después entiende Fernando de Casas y Novoa esta escalera.

¹⁰⁹⁷ Testimonio recogido a través de GUERRA CAMPOS (1964, 223).

¹⁰⁹⁸ El cardenal Hoyo afirma que don Maximiliano de Austria en un primer momento se dedicó a la carrera de armas, haciendo destacar sus capacidades como hombre de guerra, algo que suscitó los temores de Felipe II y que motivó que redirigiera su carrera hacia el mundo eclesiástico. LÓPEZ FERREIRO (1907, 8-9).

¹⁰⁹⁹ LÓPEZ FERREIRO (1907, 9-10).

¹¹⁰⁰ Sus trabajos hasta aquel momento se centraron en el foco andaluz, fundamentalmente en torno a los talleres artísticos del Bajo Renacimiento que estaban trabajando en Jaén, Alcalá la Real, Baeza o Andújar, entre otras tantas localidades. GALERA ANDREU (1982). Poco antes de su llegada a Compostela Martínez de Aranda acaba de acometer una serie de obras en la catedral vieja de la Santa Cruz en Cádiz. GOY DIZ (1994b, 1309).

¹¹⁰¹ Desde el trabajo de Bonet se estableció la participación de Ginés Martínez de Aranda en conjuntos como el claustro principal del convento de San Francisco o el colegio de San Clemente. BONET (1984, 125 y 127). Esta interpretación se vio superada en VILA JATO (1993a, 107). GOY DIZ (1994b, 1006).

¹¹⁰² GOY DIZ (1994b, 1304).

¹¹⁰³ ACS. Actas Capitulares. Libro 22. IG 560 (1603-1609), fol. 247-v.

La actuación sobre el espacio es la que describe López Ferreiro: “a principios del siglo XVII se pensó en reducir esta entrada, y a este efecto en el hueco que quedaba entre los dos tramos de la antigua escalinata, se metió otra, que va siguiendo paralelamente el mismo curso y desarrollo”¹¹⁰⁴. De esta manera, en el espacio central libre que abrazaban aquellas dos viejas escaleras simétricas de tiempos del Alonso III de Fonseca, se integra un nuevo conjunto que se adapta al contorno de su predecesora. En consecuencia, se proyecta un tramo más en el pasadizo que conduce a la ‘catedral vieja’ y se ha modificado el modo de acceso al interior.

En esencia se trata de un doble conjunto de escaleras simétricas, paralelas entre sí. Una tipología que parte de modelos antiguos clásicos como el del Templo de la Fortuna Primigenia de Palestrina (asumido en la obra de Bramante o Vignola) y que en Compostela no encuentra precedentes, si bien es cierto que servirá de modelo a conjuntos posteriores que se desarrollarán a partir del siglo XVIII. Es el caso de la escalera que Ferro Caaveiro presenta para el edificio de la Universidad; aunque también se verá recogido en la desaparecida escalera de la Alameda del siglo XIX. De la misma manera, es el esquema que se planteó en el anteproyecto de Residencia del año 1935 (Fig. 485).

Esta tipología en sí fue ampliamente valorada por la arquitectura civil del siglo XVIII, de tal manera que no solo se encuentra en palacios italianos como el Madama, de Juvarra; sino que la arquitectura centroeuropea también hizo uso de ello. El caso del palacio Weissenstein o el proyecto inicial del palacio de Wurzburg, dos grandes ejemplos del desarrollo de la escalera monumental, son algunos de los casos físicos que todavía hoy se conservan¹¹⁰⁵. Pero a lo largo de aquel tiempo han existido otras maneras de experimentar con la escalera. Desde los ejercicios de perspectiva de Vredeman de Vries la escalera ha sido uno de los elementos con los que mejor se ha experimentado el estudio de esta disciplina. Al amparo de estos trabajos surgen imágenes que presentan escenarios exteriores en donde se refleja un esquema de escalera que bien recuerda al caso compostelano. El *Capricchio Architónico* de Gaetano Chiaveri (Fig. 105) refleja la preferencia que se tuvo por esta tipología a la hora de crear escenarios majestuosos.

Con todo, el ejemplo compostelano es, si cabe, único ya que a diferencia de los anteriores complica su recorrido con el añadido de una segunda estructura interna en la que se enmarca una puerta. Ese hueco central también se presenta en la obra de Siloé y será un recurso habitual en la composición de escaleras exteriores compostelanas. Así sucede en otras escalinatas como la de acceso a la iglesia de San Martín Pinario o en las de la Residencia, la estación de Ferrocarril... Ese vano central tiene una función para cada casuística. En la basílica compostelana se trata del hueco que facilita el acceso a la cripta inferior sobre la que se soporta la obra del Maestro Mateo. Esta portada ya aparece concebida

¹¹⁰⁴ LÓPEZ FERREIRO (1907, 35).

¹¹⁰⁵ Recuérdese que en Wurzburg solo permanece uno de esos dos conjuntos iniciales.

bajo patrones decorativos enraizados con los modelos clasicistas que recuerdan a otras obras diseñadas por Ginés Martínez en Andalucía, como aquellos que llevó a cabo en la abadía de Alcalá¹¹⁰⁶ (Fig. 412). Probablemente se trate de modelos muy próximos a los presentados por Serlio en su *Libro Extraordinario*, que probablemente ya se conocía y manejaba en España a finales del siglo XVI¹¹⁰⁷. En este sentido, recoge Goy Diz que: “La utilización de un frontón curvo quebrado, en el que se dispone el escudo del arzobispo resulta una situación novedosa en Compostela, donde no se habían empleado con anterioridad”¹¹⁰⁸. Los inventarios de libros de arquitectos y conventos así lo confirman, de tal manera que si en estas bibliotecas la presencia del *Tercer y Cuarto Libro* del arquitecto italiano era habitual, no sucedía lo mismo con el resto de volúmenes que comprendía su obra. No obstante, sabemos que al menos desde las primeras décadas del siglo XVII algunos arquitectos que probablemente trabajaron en Galicia, como Joseph de la Sierra, hicieron traducciones manuscritas al castellano de este *Libro Extraordinario*.

Parece claro que el repertorio decorativo, heredado de una tradición italiana que se asume en España a través de la obra de Serlio, se asienta en Compostela por medio de una serie de modelos importados desde el foco andaluz. No se debe olvidar que en aquel 1606 en Compostela se acababa de construir el Hospital Real, producto también de la introducción de un repertorio decorativo enraizado con la tradición italiana, pero interpretado bajo la óptica de maestros de origen castellano; de la misma manera que desde finales del siglo XVI se acababa de dar comienzo al proyecto que revolucionaría todo el conjunto monástico de San Martín Pinario, en cuyas obras estaba participando un maestro de obras de origen portugués afincado en un tipo de arquitectura retardataria.

La simplicidad con la que se articula el repertorio de formas que rodean la puerta es el más claro ejemplo de la depuración renacentista. Dos pilastras sostienen un frontón curvo que, siguiendo un tipo clásico, se alza sobre un friso con triglifos y metopas con una pequeña placa. Como dato que apunta a nuevas maneras de entender la arquitectura, el frontón se rompe para dar cabida a la piedra armera que anuncia quién es el promotor de la obra. La decoración que invade esta escalera marca una pauta tradicional en la construcción de otros conjuntos compostelanos. A diferencia de lo que sucede en otros puntos de España, apenas hay margen al ornato. Esta decoración se reduce al buen tallado del granito. Como en su día ya se dijo, la falta de documentos que arrojen luz sobre las fases de construcción de esta escalera monumental —un hecho desgraciadamente bastante habitual en la

¹¹⁰⁶ Se ha señalado el posible vínculo existente entre la decoración que presenta la portada de acceso a la ‘catedral vieja’ y la de acceso a la sacristía de la abadía de Alcalá. GOY DIZ (1994b, 1330).

¹¹⁰⁷ Recuérdese que este libro había sido editado en Lyon en 1561.

¹¹⁰⁸ GOY DIZ (1994b, 1330).

construcción de escaleras¹¹⁰⁹— no permite hacer una valoración de estos trabajos. Pero en cualquier caso resulta evidente que esta tradición del corte de la piedra —unido a la construcción de escaleras— va a seguir una trayectoria muy similar a lo largo de los siglos.

De esta manera, la atención se centra en el buen hacer de barandillas compuestas por una serie de balaustres en los que ‘sorprende’ el empleo de orden oblicuo, ya que antecede en varias décadas a la publicación de la obra de Caramuel (Fig. 413). Definiendo el espacio de cada tramo, los pilares se caracterizan por un sencillo recorte rehundido que años después servirá de pauta a los conjuntos del colegio de San Clemente (Fig. 178), el colegio de San Jerónimo (Fig. 184) o el convento de Conxo (Fig. 346). Otra de las características que compartirá la escalera monumental compostelana podría tener sus comienzos en esta obra. Se trata de la decoración de estos pilares en su parte superior, con una serie de adornos en formas de bola, pináculos, acróteros o trofeos. Este recurso es común a otros ejemplos foráneos, y en Galicia va a ser una de las pocas licencias ornamentales que se emplee en la ejecución de escalera. No sucede así en la Escalera Dorada en Burgos, la del hospital de la Santa Cruz en Toledo o la del Palacio de las Dueñas en Medina del Campo —por proponer una serie de casos renacentistas— donde este complemento de coronación del pilar se acompaña de muchos otros recursos decorativos con los que se anima este espacio.

La escalera en Compostela, por lo general, prescinde de todo el elemento añadido, tiende a la síntesis y, de esta manera, los copones gallonados que marcan cada uno de los soportes se convierten en recurso más que suficiente para otorgar un carácter digno y monumental a la escalera. Sorprende la integración de un elemento en su parte superior. Una punta de forja, que a través de fotografías históricas como la de Thurston Thompson (1866), se comprueba que ya estaba presente en aquellos tiempos. Una posible interpretación es que se tratara de soportes para incrustar velas, para funcionar como lucernarios en la oscuridad. De ser así estaríamos ante la inclusión del recurso de la luz en una escalera exterior. A diferencia de lo que sucede en la casuística de escalera interior, la integración de la iluminación en las escaleras exteriores sería menos necesario que en el espacio cerrado. Sin embargo, hay que comprender que la inexistencia de red eléctrica en el siglo XVII haría necesario el empleo de otros sistemas de iluminación con los que permitir la visión en la noche. Junto a este factor también se podría entender como una manera de dignificar el espacio. Hoy en día es tradición que en la noche del 24 de julio se celebre la fiesta del Patrón de España (Santiago de Zebedeo) con un espectáculo de fuegos artificiales. Esta tradición parte de varios siglos atrás, y también en aquellos tiempos se hacía un espectáculo de similares características. Imaginemos pues todo este espacio iluminado para la ocasión.

¹¹⁰⁹ IDEM.

El caso de la Escalera Maximiliana añade otra serie de características. Por un lado, la integración de cuatro esculturas con las que se abre y se cierra el alzado romboidal, y que remarcan el eje central de la obra. Las dos primeras se disponen en los pilares iniciales que separan las dos escaleras. Se trata de dos guerreros que portan los escudos y que quizá puedan ser una metáfora de la primera carrera del arzobispo. Las superiores son esculturas reutilizadas *per se*, con una función meramente decorativa¹¹¹⁰.

El perímetro de la escalera se delimita a partir de un paramento mural que remarca el discurso de la escalera en sus primeros dos tramos, dejando libre la vista al resto del conjunto. Este muro, en su parte superior se adorna con una serie de placas geométricas cuadradas y circulares, decoración que Martínez Aranda pudo haber conocido a través de otras obras andaluzas¹¹¹¹; si bien también podría recordar algunos de los modelos que Serlio propone para la decoración de cielos rasos, cuando en su *Cuarto Libro* analiza el Orden Compuesto¹¹¹². Esto mismo se repite en el caso de las tarjas que se sitúan en los paneles centrales del muro de cierre. La silueta que dibujan probablemente tenga mucho que ver con aquellos prototipos que servían para acoger las armas de las casas nobles. En este caso lo que se recoge son dos símbolos identificativos del culto jacobeo: el sarcófago coronado por la estrella y concha (Fig. 414 y Fig. 415). Decía Serlio que los lugares más nobles para disponer las armas debían de ser los techos, aunque también se podían disponer en el margen derecho de los paramentos. Además añadía que: “las armas dan gran ornamento al edificio, y de mas desto son de grande utilidad, porque pruevan y señalan en las partes que están puestas, quien son los señores de los edificios, y perpetua sus nombres y memorias”¹¹¹³.

Finalmente, la elaborada verja que cierra el conjunto. Couselo Bouzas ha recogido que el autor de estas rejas fue el herrero Antonio García, que estaría trabajando en ella hacia el año 1791¹¹¹⁴. De ser así se demostraría como se trata de una obra posterior a la intervención de Martínez de Aranda. Con todo, fue Gallego de Miguel quien advirtió lo siguiente: “suponemos que las trazas de hierro no son las de Antonio García. Es posible que el tracista fuera otra vez Lucas Ferro Caaveiro, quien, después de la muerte de Casas y Novoa en 1749, se ocupó algunos meses de la obra hasta darla finalizada totalmente”¹¹¹⁵. Sobre la composición de la pieza añade: “en conjunto, hay en toda la reja como una vuelta al recuerdo de las viejas rejas clásicas, creando sobre el mismo un equilibrio, reposo y simplicidad que han sido conseguidos al descargarlas de unos elementos y esquematizar otros”¹¹¹⁶.

¹¹¹⁰ Sobre la reutilización de piezas medievales en el Barroco *vid.* CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1989/1990, 81).

¹¹¹¹ GOY DIZ (1994b, 1330).

¹¹¹² SERLIO (1552, libro IV, fol. 75-r y ss).

¹¹¹³ SERLIO (1552, libro IV, fol. 77-v y 78-r).

¹¹¹⁴ COUSELO BOUZAS (1933, 38).

¹¹¹⁵ Para el estudio de las rejas en Compostela *vid.* GALLEGO DE MIGUEL (1963, 253).

¹¹¹⁶ GALLEGO DE MIGUEL (1963, 255).

La entiende como una obra que escapa de la tradición barroca compostelana, aproximándola a los nuevos esquemas clasicistas que regían a finales del siglo XVIII. Pero también es capaz de comprender la dificultad que tuvieron que encontrar tracista y herrero para elaborar una reja que se adaptara a la gran escalera monumental, por la que se pagaron 7.000 reales¹¹¹⁷. El hierro se compró en Padrón, al comerciante Vicente Torres: “habiéndose importado las 7.695 libras de hierro, a razón de 125 reales el quintal, 9.618 reales y 25 maravedís, y 164 el coste de los siete carros que de la expresada villa a Compostela lo condujeron”¹¹¹⁸.

Si se observa detenidamente el conjunto de escalera y reja, se puede ver cómo ambas comparten ese esquema romboidal en el que dos líneas parten de un mismo punto en sentidos contrarios y vuelven a converger en el mismo punto del plano superior. Esta crestería de hierro, como así la refiere Gallego de Miguel emplea:

“varilla plana retorcida en espirales a los lados de tulipanes estilizados. Aprovecha el ángulo de la escalera para marcarlo con un elemento vertical que termina en un medallón. Continúa la misma crestería de hierro sobre la piedra hasta el momento en que, para adaptarse a la línea ascendente de la escalera, hace surgir de la piedra unos pequeños balaustres que van aumentando de tamaño hasta alcanzar la altura del gran cuerpo central de la reja, de la que están separados por un friso vertical, completamente calado y formado de motivos de pletina enroscada (...) El coronamiento en la calle central se apoya en un friso calado que se asienta sobre los balaustres; está formado a base de roleos, espirales y motivos vegetales estilizados, que rematan en su punto medio en una gran cruz de Santiago”¹¹¹⁹.

Coronando la cresta aparecen cuatro tondos que presentan cuatro retratos de una mujer y tres hombres, dos de los cuales han sido reconocidos como apóstoles —quizá Santiago Zebedeo y Santiago Alfeo—. Gallego de Miguel indica que su origen puede estar en otros conjuntos de verjas y, por tanto, han podido ser reutilizados. Por esa razón resulta complicado identificarlos con algún personaje en concreto. Esta verja ha sido restaurada en 1998¹¹²⁰.

No cabe duda de que Ginés Martínez de Aranda fue conocedor de los modelos italianos importados en España y asumidos en la arquitectura andaluza. Parece más que evidente su conocimiento y manejo de las formas serlianas, suponiendo que de alguna manera habría podido conocer la obra escrita del italiano, a pesar de no poder afirmarlo con rotundidad¹¹²¹. Lo que sí se puede decir con seguridad es que legó uno de los cuadernos manuscritos de estereotomía más importantes del siglo

¹¹¹⁷ COUSELO BOUZAS (1933, 38).

¹¹¹⁸ IDEM.

¹¹¹⁹ GALLEGO DE MIGUEL (1963, 253-254).

¹¹²⁰ Sobre la restauración SICART y PÉREZ (1999, 150-157).

¹¹²¹ A diferencia de lo que sucede con otros arquitectos, desconocemos si Martínez de Aranda coleccionó libros de su disciplina.

XVII, del que solo tenemos conocimiento de una manera parcial, al haber desaparecido las últimas partes de la obra. A pesar de que se sabe que en ese cuaderno se incluía una amplia y detallada galería de tipos de escaleras, lamentablemente en su mayor parte se trata de caracoles de planta circular¹¹²². De esta manera, desconocemos si en esa relación se incluirían escaleras de características similares a la compostelana. En cualquier caso, de lo dicho se extrae que, por sus conocimientos técnicos y destreza en la disciplina del corte de la piedra, Martínez de Aranda fue el arquitecto idóneo para la remodelación de esta escalera y, en general, de este espacio.

Una escalera cuya visión en el plano urbano ha podido variar a lo largo del tiempo. Su disposición condiciona el espacio sobre el que se emplaza. La Maximiliana avanza respecto a la línea que marca la fachada de la basílica, de tal manera que los accesos desde las calles del Franco y San Francisco se ven interrumpidos por la presencia de la monumental pieza. De la misma manera sucede a quien accede por los otros dos extremos —calle de Rajoy y calle de las Huertas, situadas en planos inferiores al nivel de la plaza— pues desde ambas perspectivas es la escalera quien se adueña y protagoniza el amplio llano de planta trapezoidal que, en los albores del siglo XVII, todavía está en vías de ser urbanizada. En primer lugar porque, en relación a la basílica, se concibe en un espacio en el que no existían ni los dos estribos laterales, ni la monumental fachada de Casas Novoa. Pero en segundo lugar porque en aquellos tiempos se trataba de una plaza desnivelada, sin la presencia del colegio de San Jerónimo y mucho menos el Seminario de Confesores. Así se aprecia en el plano de Miguel Ferro Caaveiro en el que la planta del nuevo edificio promovido por el arzobispo Rajoy se superpone a la vieja muralla y edificios de cárceles y carnicería (Fig. 250). Este plano de 1766 ilustra un espacio con un terraplén acantilado, intervenido parcialmente por la mano del hombre. El desnivel se marca —como todavía se sugiere hoy— en el extremo suroccidental, aquel que permite el acceso a la calle de San Clemente.

En relación a este acceso a la plaza, es necesario recordar como a mediados del siglo XX todavía se mantiene una rampa de acceso que fue sustituida por una escalinata que formó parte de una serie de actuaciones urbanísticas promovidas por Francisco Pons Sorolla¹¹²³ (Fig. 498). Esta actuación niveladora de espacios pretendía dignificar la plaza, de la misma manera que se convertía en la peana con la que enmarcar la fachada de acceso a la catedral. Al igual que sucedió en otros casos, el plano escalonado sustituye al plano llano. Así se había visto en la escalinata que se construye a mediados de la misma centuria y que une el paseo central de la Alameda y la Herradura. En las últimas décadas la sustitución del elemento escalonado por la rampa es una cuestión que viene condicionada por la norma de adaptación de espacios a las necesidades de los discapacitados. Sin embargo, en este caso

¹¹²² Al respecto, remitimos al capítulo 3.1.3.

¹¹²³ CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 116).

podría ser una de las excepciones, ya que recientemente se ha realizado una sustitución del antiguo conjunto por uno nuevo en el que se dispone una serie de peldaños más bajos, pero que igualmente no responden a los criterios de acondicionamiento de la ley de barreras arquitectónicas (Fig. 499). Se ha querido mantener el efecto estético que genera la escalera frente a la utilidad y versatilidad inherente a la rampa. A la vista de lo expuesto, entendemos como el espacio ha sido ‘humanizado’ a lo largo del siglo XVIII, especialmente con la disposición del último de los edificios, aunque las intervenciones urbanísticas se han continuado a lo largo de la historia hasta nuestros tiempos.

Escenario de numerosos acontecimientos —como todavía hoy se nos sigue presentado— tenemos las primeras noticias de su versatilidad en el acogimiento de diferentes eventos y festividades. Actualmente podemos conocer este espacio como el marco donde cada 24 de julio se celebra el acontecimiento de la quema de la falsa fachada de fuegos artificiales, espectáculo ampliamente conocido por la población. Esta tradición, que viene de lejos, se recoge en un plano de 1745 atribuido a Pedro das Moas, donde la fiesta pirotécnica se combinaba con la disposición de un tablado para las corridas de toros. Fiestas vinculadas a la tradición popular. Pero también celebraciones de carácter litúrgico como la procesión del *Corpus Christi*, en la que la comitiva presidida por el arzobispo, el Deán y los Canónigos —que saliendo por el Pórtico Real de la plaza de la Quintana— transitan por las rúas, para confluir y subir por la ceremoniosa escalera de la plaza del Obradoiro. Escalera célebre por la que han subido monarcas e ilustres personalidades en actos oficiales, y a través de la cual han accedido los recién proclamados arzobispos de la mitra compostelana. Así se recoge en un ceremonial de entrada pública solemne, el año de 1738¹¹²⁴ (Fig. 416). Escalera que ha sido el marco de campañas publicitarias como la de una conocida marca de deportes, y escalera en la que se han rodado determinadas secuencias cinematográficas. Escalera y plaza, dos elementos indisolubles, ambos elementos de tránsito hacia algún lugar.

¹¹²⁴ LÓPEZ FERREIRO (1908, apéndice nº 8, 34-35).

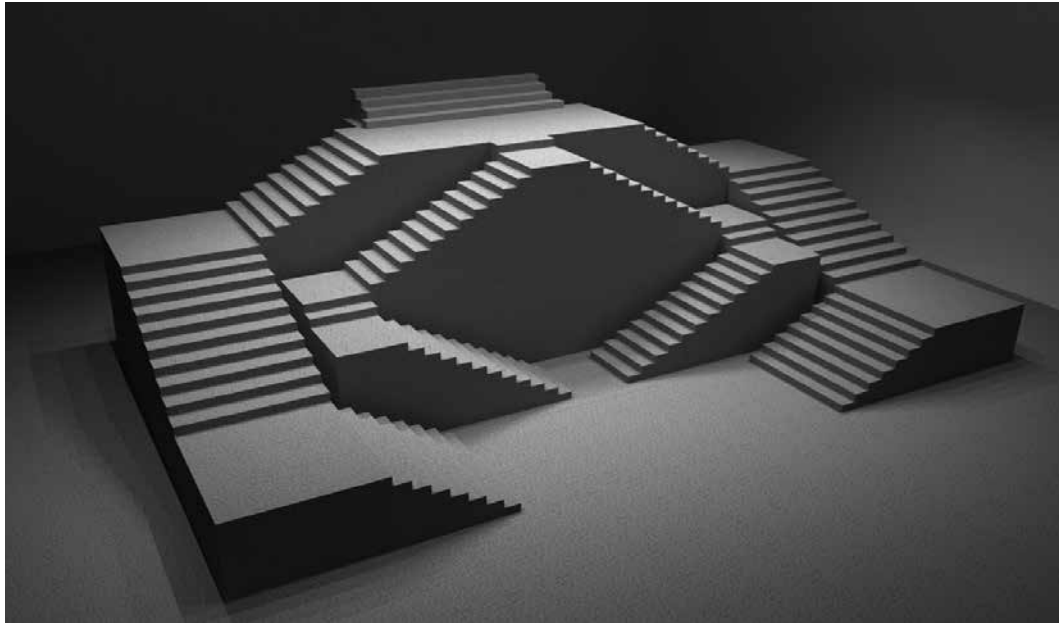


Fig. 406. Recreación de la escalera. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.

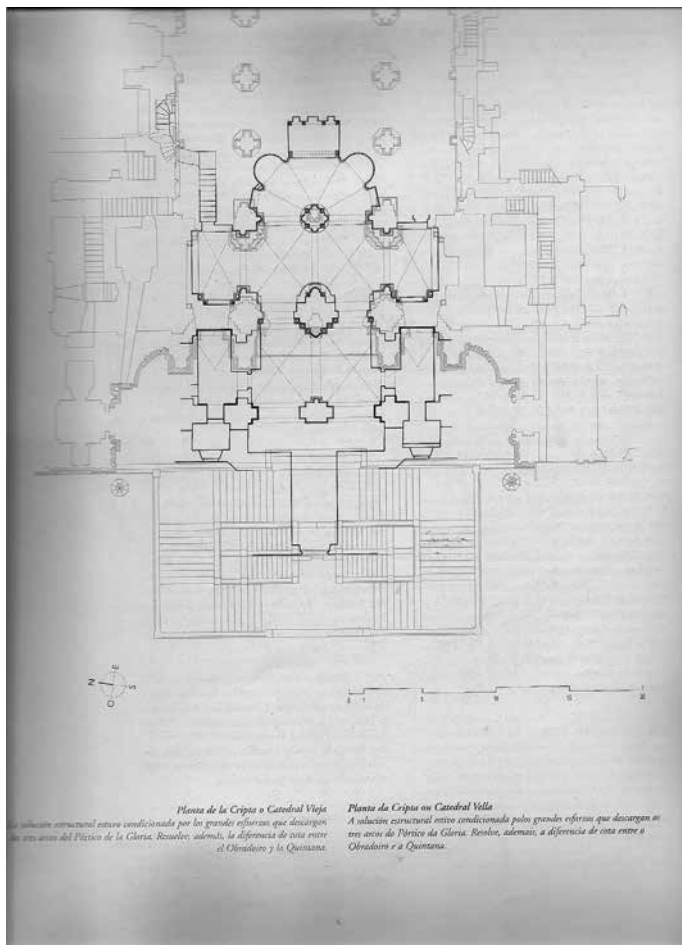


Fig. 407. Planta de la falsa cripta y escalera superpuesta. Fuente: Franco y Tarrío (1999).



Fig. 408. Genealogía dos reis de Portugal. British Library (Add, Ms. 12531, fol. 9-v)

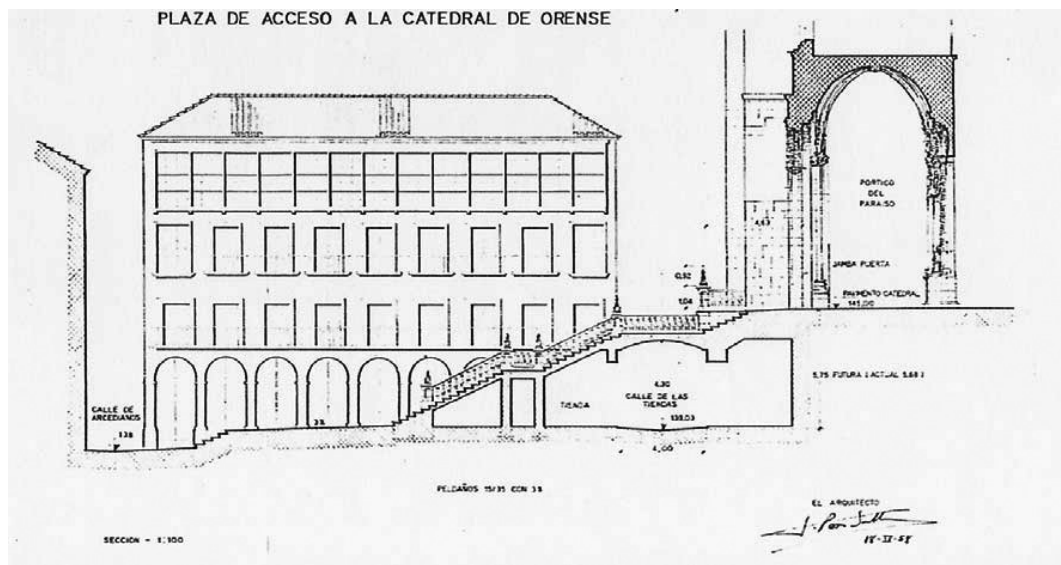


Fig. 409. Sección escalera catedral de Ourense. Fuente: Castro Fernández (2006b).

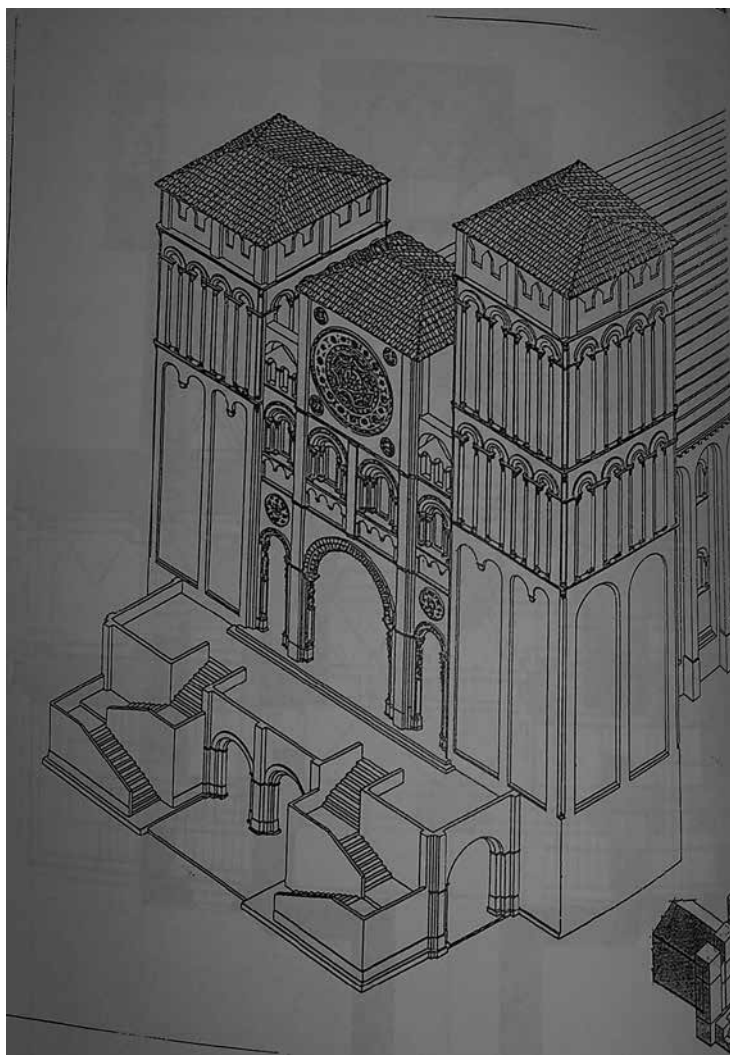


Fig. 410. Escalera anterior según Puelle Míguez. Fuente: Goy Diz (1994b).

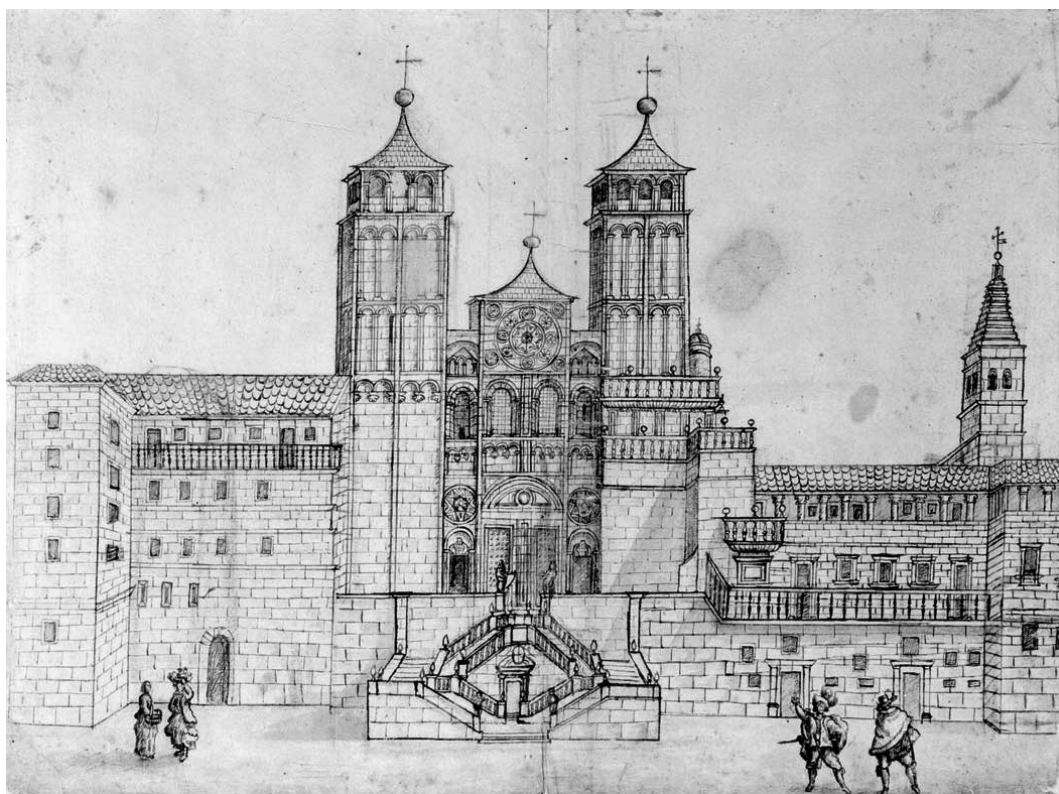


Fig. 411. Dibujo del Memorial de Vega y Verdugo. ACS. Fuente: Vigo Trasancos (2003).



Fig. 412. Acceso a la cripta. Th. Thompson (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).



Fig. 413. Recorrido de la escalera.



Fig. 414. Escudos de la caja.

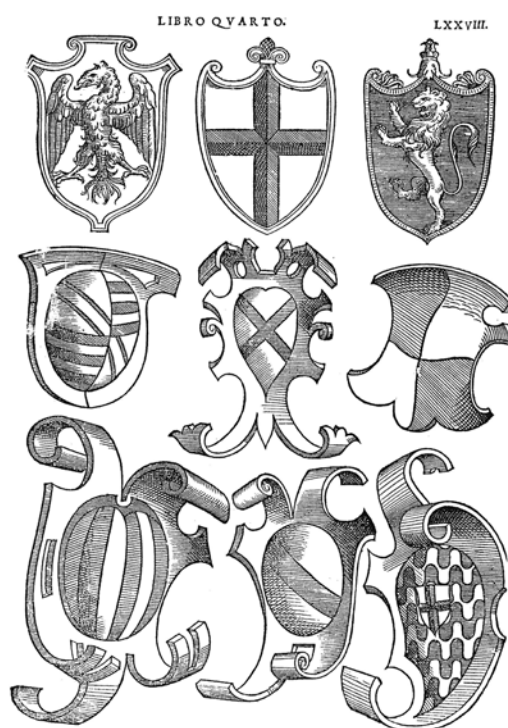


Fig. 415. Modelos de tarjas. Fuente: Serlio (1552).



Fig. 416. Alguno de los usos actuales. Vuelta ciclista a España 2014.

*Escalera de acceso al convento de Santa Clara*¹¹²⁵ [Núm. 25. *Vid.* Apéndice 9. 25b] (Fig. 417)

Los orígenes de este convento, su situación, las peculiaridades que lo rodean y los estudios que se han centrado en su análisis ya han quedado dispuestos en el capítulo que se ha dedicado a la escalera interior, aquella que proyectó Andrade y que continuó Simón Rodríguez. Va a ser a este último a quien se le encargue la creación de un conjunto formado por la nueva fachada-entrada al convento, que tiene lugar en torno al año 1719. La disposición del recinto en un plano superior a la calle obligó a construir un elemento de conexión entre ambos puntos. En las reseñas históricas que se hacen sobre esta fachada¹¹²⁶, no es habitual que se recojan descripciones del elemento que permite el acceso a ella¹¹²⁷. Puede parecer que la situación en la que se emplaza —al principio del largo lienzo que se proyecta en dirección Norte, entre dos machones— así como el discurso compositivo que desarrolla, queden totalmente sometidos al peso que aún esta fachada, conforme se va ascendiendo. Lejos de ello esta escalera actúa como un recurso enfático de la propia portada.

Lo primero que cabe plantear es hasta qué punto esta escalera no ha experimentado modificaciones relevantes que alteren su configuración inicial. En las montañas halladas recientemente en los suelos de la iglesia, no se han localizado las que puedan arrojar luz sobre su construcción¹¹²⁸. Tampoco se ha conseguido recuperar documentos que permitan determinar la configuración inicial de la obra. Por ello, la primera muestra gráfica con cierto rigor descriptivo se encuentra en el plano topográfico de 1783, atribuido a Juan López Freire, el Mayor (Apéndice 4). En él se observa como el acceso al interior del convento e iglesia se hacía a partir de un esquema de escalera que se mantiene actualmente, lo que lleva a pensar que, al menos, en lo que a su modalidad se refiere, se ha conservado en su configuración inicial. Se podría hablar de una segunda fuente, aunque entendiéndola con toda la cautela debida porque nunca se ha llegado a determinar su finalidad, de la misma manera que no se tienen referencias claras sobre su autor. Se trata de un dibujo firmado por el franciscano Fray Ignacio de Fontecoba, que se encuentra custodiado en el APFS¹¹²⁹ (Fig. 418). Este diseño de fachada para una iglesia, presenta una extraordinaria similitud con modelos compostelanos, ya que se encuentra a medio camino entre la obra de Fernando de Casas y Novoa y, muy especialmente, las propuestas de Simón Rodríguez para Santa Clara de Santiago¹¹³⁰, o la de

¹¹²⁵ Parte de este capítulo ha sido presentado recientemente en CORTÉS LÓPEZ (2014d, 121-149).

¹¹²⁶ MURGUÍA (1884, 128 y 141). AZCÁRATE RISTORI (1951, 197-198).

¹¹²⁷ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 64).

¹¹²⁸ Se han recuperado las que sirvieron de modelo a arcos y a determinados elementos decorativos con los que se decora la portada. Al respecto *vid.* nota a pie nº 831 del presente capítulo (p. 727).

¹¹²⁹ APFS. Carp. 50/9.

¹¹³⁰ El remate en tres cilindros delata la influencia de Simón Rodríguez. El dibujo aporta una peculiaridad más que es la presencia de tres figuras alegóricas que en Santa Clara no aparecen. La colocación de tres esculturas rematando un conjunto arquitectónico no es una cuestión ajena a la tradición compostelana, ya que presenta algunas semejanzas con dos proyectos no ejecutados y formados por Lucas Ferro Caaveiro. El primero de ellos se encuentra en el remate pensado para

Clemente Fernández Sarela para la iglesia de San Jorge en A Coruña (traza de Domingo de Andrade)¹¹³¹. Sin analizar el desarrollo de la portada y las dos torres, que en la fachada del convento no existen, cabe detenerse en el estudio de la escalera que antecede al conjunto. El desgaste de la parte inferior del dibujo impide definir correctamente el planteamiento de la escalera que presenta el fraile franciscano, pero en esencia responde a un modelo complejo, en el que parece que existen tres escalones comunes que dan acceso a dos tiros oblicuos, que desvían ligeramente su trayecto y nuevamente se enderezan para confluir ambos en una misma platea de acceso al interior. Esta escalera queda inscrita entre dos fuertes machones que sostienen las dos torres de la iglesia. Estas se presentan proyectadas respecto a la fachada principal. Esto mismo es lo que sucede en Santa Clara: una escalera dispuesta entre dos grandes machones¹¹³², con un tramo inicial que sobresale respecto a estos y que separa la calle de la entrada al recinto, bifurcándose en dos tiros que giran primero en sentidos opuestos y tras un nuevo cambio de dirección se proyectan hacia el rellano superior (Fig. 419).

Poco se sabe sobre Fray Ignacio de Fontecoba, pero debió de formar parte de esa lista de frailes maestros de obras que actuaron en lugares muy concretos y que fueron continuadores del hacer de Simón Rodríguez¹¹³³. Murguía es el primero en aportar luz sobre este fraile cuando al hablar de Fray Manuel de Castro dice que “fue maestro de Fontecoba”¹¹³⁴. A partir de ahí Atanasio López rastrea la presencia de este lego en el convento. Lamentablemente entre los libros de *Profesiones* que pertenecen al convento de Santiago no localiza a Fontecoba, si bien si que documenta su lugar de defunción, en Betanzos, el año de 1750. Reconoce que suyos son algunos planos que se conservan en el archivo de San Francisco entre el que destacan unos que se “corresponden probablemente a la iglesia de la Angustia de Abajo de Santiago, dirigida, según creen algunos, por Fr. Ignacio de Fontecoba”¹¹³⁵. No sabemos hasta qué punto ese plano puede ser el que guarda cierta similitud con la fachada de Santa Clara, entre otras causas ya que finalmente el proyecto elegido para la iglesia de la Angustia de Abajo —hoy de San Fructuoso— fue ejecutado bajo las trazas de Lucas Ferro Caaveiro.

Otra característica común a ambas obras es el empleo de un parapeto frontal con el que se corona la parte superior de la escalera. Se debe destacar la serie de pilares que finalizan en una placa que dibuja

la fachada septentrional de la catedral de Santiago. Poco tiempo después, en los planos que le solicita la casa consistorial de la ciudad para el nuevo edificio que proyectaban en el cierre de la plaza del Hospital, que luego se adaptó para Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcels. La solución escultórica triple también recuerda la solución de José Ferreiro para el edificio de la Universidad, el grupo de la Minerva, hoy situado en la Facultad de Química.

¹¹³¹ TAÍN GUZMÁN (1998a, 258).

¹¹³² El machón derecho, que linda con la calle Tras Santa Clara, parece que en su parte superior está sin concluir.

¹¹³³ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 130).

¹¹³⁴ MURGUÍA (1884, 203).

¹¹³⁵ LÓPEZ (1919, 102).

medio círculo, y que evidencia un estilo común al maestro Rodríguez¹¹³⁶, lo que también es un indicio de que la obra, a pesar de que haya podido experimentar algún cambio de carácter menor, conserva sus partes fundamentales. En concreto, este motivo decorativo recuerda al desarrollado en el campanario de San Felix de Solovio, donde se inserta la inscripción en la que se incluye la fecha de su construcción. Es difícil precisar si estos pilares estarían coronados con algún tipo de adorno. Lo más frecuente es que se recurriera a pináculos o remates en bola, en similar disposición a la presentada por Fontecoba en su dibujo. La escalera de Santa Clara mantiene el lenguaje geométrico que domina toda la fachada y se presenta sin cualquier tipo de aderezo, más allá de ese guiño a la firma Simón Rodríguez (Fig. 420). A diferencia de lo que se ha creído inicialmente, tras la rigurosa observación del espacio que ocupa la escalera, pensamos que podría existir la posibilidad de un remate inicial de pináculos, que con el tiempo habrían desaparecido, porque al igual que sucedió con la escalera de acceso a la iglesia de San Martín Pinario, la superficie superior de cada uno de los pilares parece tener una muesca preparada para insertar cualquier tipo de adorno de remate (Fig. 421). En el caso del monasterio, aunque actualmente no se conservan los remates, todavía perviven en nuestra memoria gracias a fotografías como las de P. Mas en donde queda reflejado presencia de unos acróteros, hoy perdidos. La cuestión es que en las escasas fotografías del convento de Santa Clara no se recoge un dato similar. Así sucede con la de J. Limia, de principios del siglo XX, que es un testimonio acreditador del estado de estos pilares, que en estos momentos ya se presentan liberados de cualquier tipo de aderezo superior¹¹³⁷ (Fig. 422).

Al tratarse de una escalera planteada para ser presentada al exterior, los parámetros por los que se rige su construcción serán diferentes a los seguidos en el discurso de las interiores. En este caso se pretende facilitar el acceso al edificio, pero también de contribuir al ornato de la ciudad y, por ello, es necesario desarrollar un esquema más atractivo y efectista, que sea un reclamo visual. Santa Clara es un convento que está extramuros de la ciudad, pero muy próximo a su cerca. La remodelación de todo el conjunto, que acaba con el remate de una fachada que va a ser una carta de presentación de la comunidad franciscana proyectada a la ciudad, es el testimonio evidente de la repercusión que la Orden tuvo en Santiago, que comienza con las obras de este convento y que finalizará con la construcción de la gran iglesia de San Francisco de Santiago, en la que también se piensa en una

¹¹³⁶ Sigue el mismo esquema de los balaustres de la escalera interior.

¹¹³⁷ Con todo este planteamiento es hipotético y carente de contraste documental, por lo cual no desechamos lo sugerido previamente y que decía así: *“Esta solución pudo haber sido intencionadamente marcada desde un primer momento, pues de haber dispuesto estos remates, podrían haber restado cierta importancia al potente atractivo visual que ejerce la propia fachada. Probablemente no interesaba recargar la base del conjunto, porque de lo que se trataba era de potenciar la imagen de la Santa y el escudo de la Orden Franciscana, sobre los que realmente recae el protagonismo de la obra. Por ello, en armonía con los cuerpos laterales de la fachada que se presentan austeros y liberados del peso decorativo presente en el central, los tramos laterales quedan ocultos por dos parapetos que potencian todavía más la rampa inicial de todo este conjunto”*. CORTÉS LÓPEZ (2014d, 144-145).

solución de escaleras que facilite el acceso a la iglesia¹¹³⁸, y que a diferencia de la de Santa Clara se sitúa en un plano inferior al del discurso de la calle. Dadas estas circunstancias, es normal que se disponga un elemento de conexión física y visual, que separa el marco urbano del espacio privado conventual. Del mismo modo que había sucedido en la catedral de Santiago, y como décadas después se dispuso en las de acceso a la iglesia de San Martín Pinario, la escalera ya está actuando no solo como elemento diferenciador de espacios, sino que define el poder de la comunidad religiosa y la dignifica a la manera de los antiguos templos clásicos.

Por ello se elige una composición compleja, ya que es la más apropiada y la que en realidad actúa a modo de peana para destacar y separar el edificio. Frente a lo presentado en la Escalera Maximiliana de la catedral, el punto de partida es un único tramo que se bifurca en dos direcciones. Una característica común en las escaleras exteriores y que normalmente las diferencia de las propuestas para interiores, es que no se retrotraen sino que se proyectan creando profundidad. Es decir, carecen de retorno porque la entrada y la salida no solo se encuentran en distintos niveles sino que además lo hacen en puntos diferentes. En consecuencia enfatizan todavía más el concepto de diferenciación de espacio urbano frente al espacio religioso. Es más, en este caso, se privilegia el espacio sagrado que conquista la calle. Esto se consigue porque, saltándose cualquier tipo de norma, los primeros peldaños se despliegan sobre la acera. Conquistan el espacio urbano y se hacen dueños de él, haciendo uso de un juego de subordinaciones muy típico del gusto Barroco¹¹³⁹. Esto es lo mismo que se observa en el juego de cuerpos y volúmenes que afecta a la fachada del convento. Pues bien, en este caso la escalera se convierte en el elemento esencial con que se acaba de armonizar el espacio. Tres tramos, uno principal y notorio, y dos laterales y ocultos por el muro. Cada uno de ellos se convierte en la base para cada una de las calles de las que se compone la fachada. El tramo central, que además es el que funciona como arranque de la escalera remarca el cuerpo principal de la fachada, aquel que recibe todo el peso ornamental del conjunto. Existe un elemento diferenciador entre ambos elementos: se trata de un frente mural en el que se introduce una serie de cinco pilares que destacan por la sobriedad y la ausencia decorativa, con la excepción de una pequeña pieza semicircular dispuesta en la parte inferior de tres de ellos¹¹⁴⁰, y una pieza recortada con que se decora el sumoscapo y que repite el mismo esquema que dispone en el remate de la fachada sobre el que se sostienen los cilindros. Un diseño similar será el que se lleve a cabo en el interior de la iglesia de San

¹¹³⁸ En 1751, Martín Gabriel presenta un plano donde se presentan dos conjuntos de escaleras, uno interior y otro exterior. AHUS. Fondo Universitario. Planos, nº 65.

¹¹³⁹ Probablemente esto se pudo hacer porque aún no existían las Ordenanzas de Policía Urbana, planteadas por Miguel Ferro Caaveiro, que organizaron el plano de la ciudad desde 1780.

¹¹⁴⁰ Esquema que se repite en los pilares incompletos que se encuentran en los laterales de la escalera, y que apenas se distinguen.

Francisco¹¹⁴¹. Pero se trata de un diseño muy austero, si cabe casi imperceptible, que sigue la línea de acordes por la cual las partes más próximas a la tierra se convierten en aquellas menos recargadas.

La impronta del maestro Rodríguez determinó en gran medida las directrices que regirían el resto del conjunto conventual. De esta manera el estilo de placas del que hizo alarde a través de su gran obra se intenta reflejar en otros pequeños espacios del interior. Por ello a lo largo de este gran edificio también se construyen otras escaleras secundarias, de importancia menor, pero que en líneas generales desarrollan los esquemas impuestos por la tradición de Simón Rodríguez, destacando aquellas que se localizan en el lado noroccidental. Son escaleras de un valor compositivo menor, aunque ricas en repertorio de formas. Sin embargo, no están pensadas más que para dar respuestas meramente funcionales. Ellas no comunican con las estancias más representativas dentro del conjunto conventual. Son escaleras que, por lo habitual, se sitúan en espacios más marginales y de difícil acceso. Son escaleras que facilitan la vida en comunidad y que en ocasiones se presentan como alternativa a la escalera principal interior del convento.

No cabe duda de que las actuaciones constructivas que han tenido lugar en el convento desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, han determinado de una manera radical la obra que aún hoy está a la vista de todos. Al trabajar en este taller los más prestigiosos arquitectos de la ciudad, se demuestra hasta qué punto la Orden de San Francisco ha experimentado un cambio respecto a su vieja estructura medieval, marcando así el inicio de una serie de obras que concluirán a finales del siglo XVIII con el remate de la iglesia de San Francisco. Son obras determinantes en las que las escaleras también se convierten en protagonistas de la reforma constructiva.

De nuevo, a través de la integración de una monumental escalera en conexión con la trama urbana se consigue que la arquitectura sea accesible al pueblo. En este caso se trata de una escalera que permite el acceso a la clausura de un convento de monjas. Una entrada que restringe solo parcialmente, porque a través de ella también se accede a una iglesia abierta al fiel. No obstante, su posición aislada por dos carreteras y por una estrecha acera es un condicionante para la circulación peatonal, lo que acaba por hacer, en muchas ocasiones, desconocida o, al menos, poco apreciada y valorada, su presencia. De esta manera, aunque se trata de una escalera que interactúa con el espacio urbano el lamentable aspecto que presenta y el inexorable desgaste de los elementos que la componen —peldaños, pilares, barandillas— ponen en riesgo el estado de uno de los conjuntos de escalera más ricos que todavía hoy se conservan en la ciudad de Compostela.

¹¹⁴¹ Siglos después este motivo se repetirá en los grandes conjuntos de escalera exteriores que se hacen en Santiago de Compostela. Es el caso de la escalera de la Residencia, diseñada por Jenaro de la Fuente, donde el gusto por la arquitectura local y las constantes referencias a la plástica barroca se llevan a la nueva arquitectura.

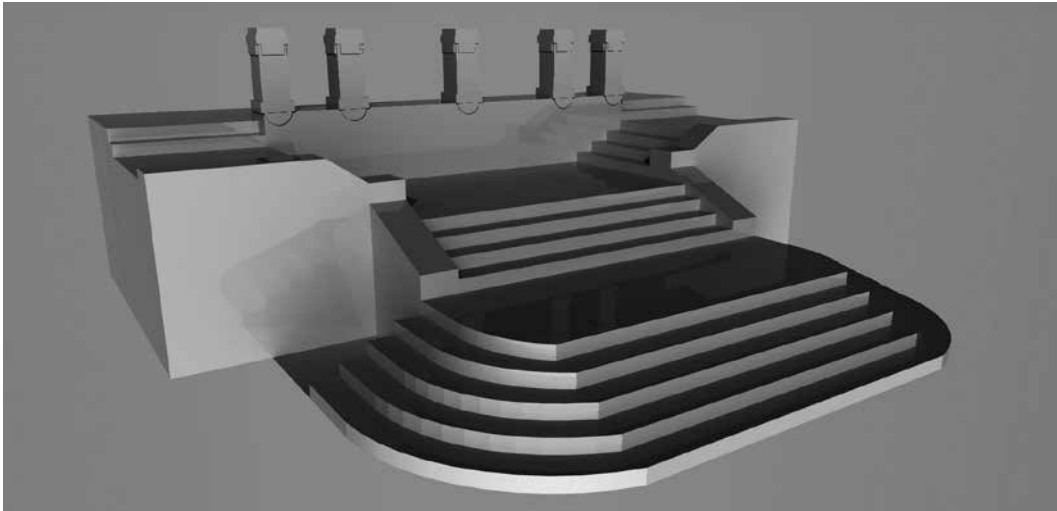


Fig. 417. Recreación de la escalera. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 418. Dibujo para fachada de iglesia. Fr. Ignacio de Fontecoba. APFS.

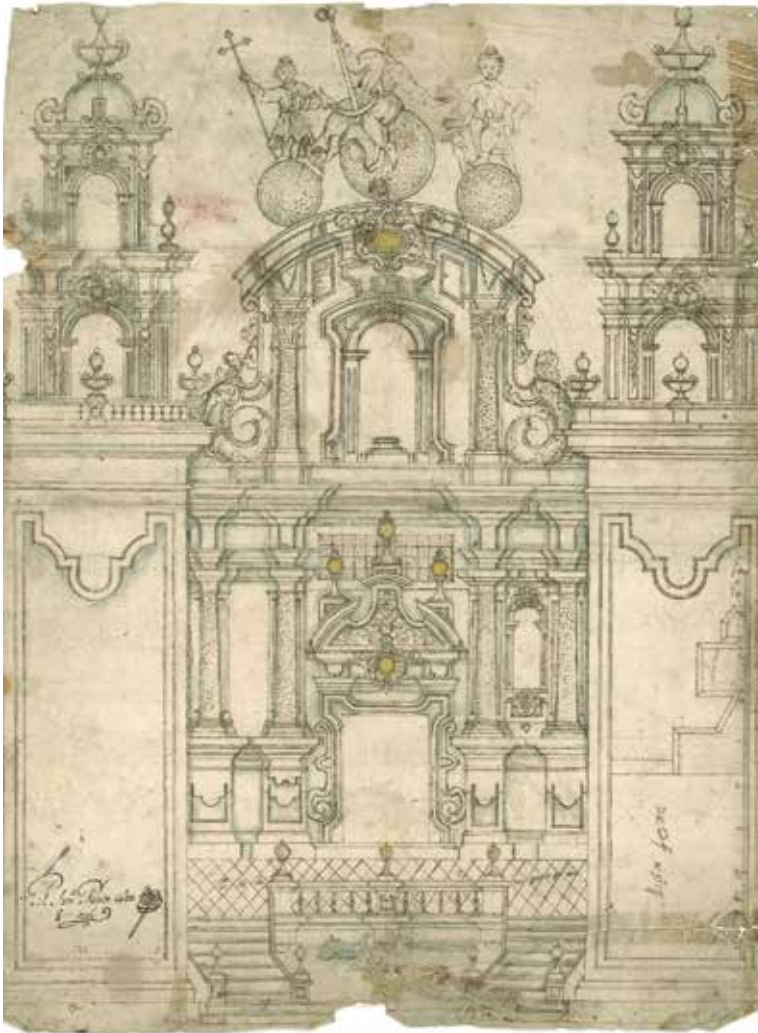




Fig. 419. Escalera entre machones inacabados.



Fig. 420. Conjunto de fachada con escalinata de acceso.



Fig. 421. Posibles testigos de inserción de elementos decorativos.

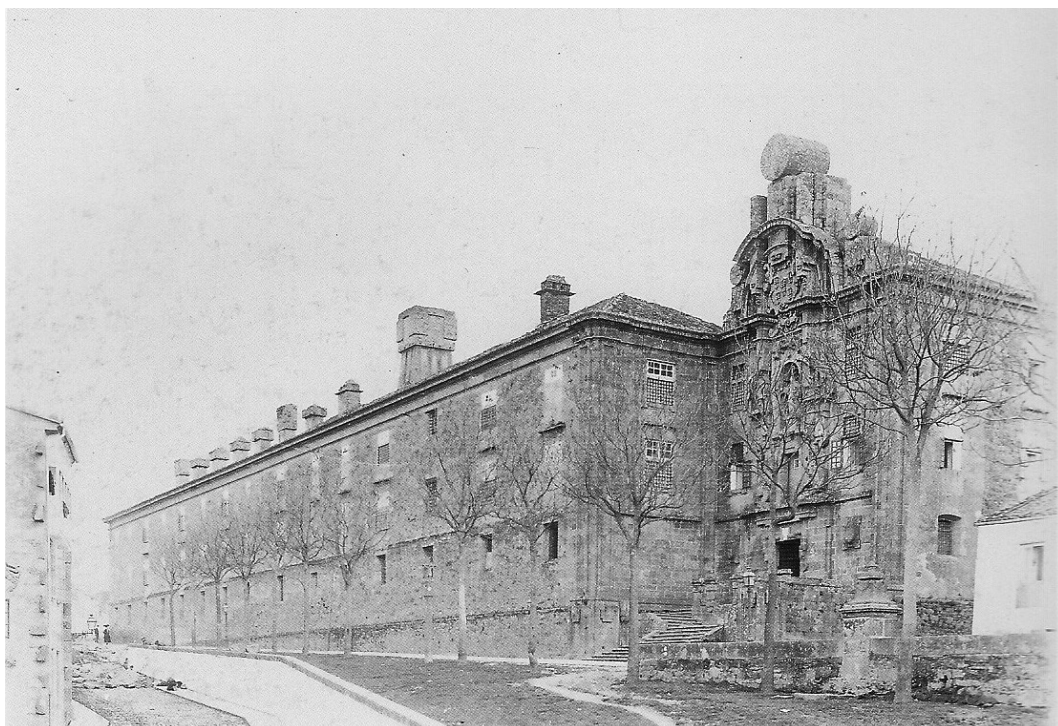


Fig. 422. Fotografía histórica. J. Limia (ha. 1900). Fuente: Cabo y Costa (1996).

El Pórtico Real del monasterio de San Martín Pinario [Núm. 23. Vid. Apéndice 8. 23d]
(Fig. 423)

“Una ancha lonja, adornada con elegantes pilares y formando línea con las torres, corre delante del pabellón central, precedido también de hermosa escalinata, dividida por barandilla de piedra con obeliscos embolados”¹¹⁴².

Esta misma imagen es con la que todavía hoy se nos presenta la entrada principal de San Martín Pinario, casa de la Orden Benedictina que a finales de la década de 1830 es desamortizada y, tras albergar varias funciones, convertida en Seminario Conciliar, función que todavía mantiene (Fig. 424). Emplazada en el extremo sur del conjunto monástico, su situación no estuvo carente de ciertas discusiones inherentes a la propia conclusión de las obras de este gran edificio. Iniciado por su iglesia a finales del siglo XVI extiende sus obras hasta bien mediado el siglo XVIII, momento en el que se concluyen con una intervención que afecta a su punto de partida: la construcción de la gran escalera de acceso al templo.

La escalera exterior que da acceso al monasterio comparte un espacio urbano muy significativo, la plaza de la Azabachería o de la Inmaculada¹¹⁴³, delimitado por la fachada norte de la catedral y las dependencias del palacio Arzobispal (Fig. 425). Sus accesos son varios, respondiendo así a un patrón similar al desarrollado en las plazas vecinas. En este caso se trata de cuatro accesos en donde confluyen las calles de la Acibechería, Moeda Vella, Travesía das Dúas Portas y el acceso a la plaza de la Quintana. Todas estas calles actúan en diferentes direcciones, pues si la primera de ellas supone en acceso del Camino Francés y continúa por el túnel del palacio hasta la plaza del Obradoiro; la segunda de ellas facilita el acceso a la plaza que preside la fachada de la iglesia monástica; la tercera, la salida de la ciudad por la porta de San Francisco; y la última permite enlazar con otro nudo urbano: la plaza de la Quintana.

Como estructura vinculada al recinto conventual, la escalera es el recurso arquitectónico que, junto a la imponente fachada, no solo presenta a la casa benedictina en Compostela —evidenciando la riqueza que antaño tuvo la congregación y su casa en la citada ciudad— sino que, además, es la manera que se tiene de facilitar el acceso al interior. Si esto sucede así es por el desnivel existente entre el ras de suelo de la calle y aquel en el que se dispone el claustro principal. De hecho, una vez alcanzado el zaguán, es preciso continuar subiendo una serie de peldaños dispuestos en eje a la escalera principal y que marcan una línea armónica respecto a esta.

¹¹⁴² FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 282).

¹¹⁴³ A lo largo de nuestro trabajo siempre hemos empleado la primera denominación. El término de plaza de la Inmaculada es más reciente. ROSENDE VALDÉS (2004, 318).

Al amparo de la construcción de este claustro principal es como surgen las escaleras. La creación de aquel, aunque se debe de fijar en tiempos de Mateo López, es una obra que se ha acabado por atribuir al andaluz Fernández Lechuga y su construcción se fija en torno a 1626¹¹⁴⁴. Si bien es cierto que debido a una serie de condicionantes su continuación se verá condicionada por una serie de factores entre los que se encuentra el cambio de maestro de obras y la denuncia que el cabildo interpone contra la comunidad de monjes ante el temor del avance de los muros del nuevo recinto que amenazan los dominios de la basílica¹¹⁴⁵. Es por ello que desde 1676, en que se inicia el pleito, hasta el acuerdo firmado entre ambas partes en 1681 no se reactivarán las actuaciones¹¹⁴⁶. Solo así se entiende que durante este espacio de tiempo se concluyan las obras del colindante claustro de las Oficinas.

El pacto entre ambas instituciones eclesiásticas consistió en mantener un espacio determinado en el que la congregación benedictina se comprometía a hacer una plaza, condición que quedó cumplida cuando se finalizaron las obras por el flanco sur del citado claustro¹¹⁴⁷. Aunque esto no sucedió hasta la última intervención que se realizó sobre la escalinata de acceso a mediados del siglo XVIII; la disposición correspondiente a la proyección de una plaza ya quedaba fijada en las primeras trazas planeadas por Fray Gabriel de Casas, en los albores del siglo.

El trabajo del lego Casas ha sido abordado en diferentes estudios que ahondaron en su biografía y en los trabajos que correspondieron a su hacer. Su labor se realiza en paralelo a la de Domingo de Andrade, siendo junto a él uno de los principales maestros de arquitectura de la ciudad. Por esta razón, Pérez Costanti recoge que en 1697 Casas presentó las trazas para la reedificación del monasterio¹¹⁴⁸. En este dato se debe de basar Sa Bravo cuando dice que el fraile lego: “dio uniformidad a todas las obras del conjunto, que se habían comenzado en el siglo XVI”¹¹⁴⁹. Sin embargo, esta noticia había sido matizada por Bonet Correa, al reconocer que la labor de Casas en San Martín Pinario se centró en actuaciones parciales y no en un plan general, como se parecía sugerir desde tiempos de Pérez Costanti. Eso sí, recoge que en el año 1697 el maestro de obras del monasterio remite unas trazas al Ayuntamiento que son supervisadas por Pedro de Arén y que son

¹¹⁴⁴ BONET CORREA (1984, 479). Las obras de la iglesia concluyeron en 1645. En las décadas siguientes los trabajos se centraron en el levantamiento de los dos claustros, aunque las obras avanzaron con mayor celeridad en el segundo de ellos, el de las Oficinas. BONET CORREA (1984, 477).

¹¹⁴⁵ BONET CORREA (1984, 478-479).

¹¹⁴⁶ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1160).

¹¹⁴⁷ Recordemos como los trabajos en el claustro principal o grande se realizaron en fases paulatinas en el siguiente orden: flancos norte, oeste, sur y finalmente, en la década de 1740, Casas y Novoa finaliza el extremo este.

¹¹⁴⁸ PÉREZ COSTANTI (1930, 90).

¹¹⁴⁹ SA BRAVO (1972, 363).

validades para su ejecución. Probablemente lo que se recogía en esos planos sería la planificación del lienzo principal con la plaza divisoria de espacios¹¹⁵⁰.

El trabajo de Bonet ha sido revelador en tantos otros aspectos y en el caso concreto de la fachada de acceso al monasterio, presidida por la escalinata, sucede lo mismo. De esta manera a través de su investigación llegó a ‘derogar’ la antigua creencia infundada a través de la obra de Schubert¹¹⁵¹, que partía de un indicio puramente estilístico por el cual se hacía creer esta fachada como un trabajo producto de la obra renacentista de Mateo López, luego continuada por un miembro de los González Araujo¹¹⁵². Esta teoría a la que se adscribieron otros autores quedó superada, entre otros motivos, a través del hallazgo de una relación de planos conservados en el AHN y que ilustran el proyecto de remate para la fachada, el zaguán y una fuente, firmados todos ellos por Fray Gabriel de Casas (Fig. 426). A raíz de su descubrimiento, estos planos¹¹⁵³ han sido recogidos en otras publicaciones que han abordado el estudio de esta obra¹¹⁵⁴.

El hecho de que en ellos figure la fecha de 1727 ha motivado que tradicionalmente se hayan relacionado con otra autoría que no era la de Fray Gabriel de Casas¹¹⁵⁵. Sin embargo, en el reciente trabajo que Pita Galán ha llevado a cabo sobre las escaleras exteriores del monasterio se revela que esa fecha puede responder a un error caligráfico, debiendo datarlos en 1707¹¹⁵⁶. Esto parece aclarar por qué figura la firma del maestro de obras, que se conoce no solo a través de otros proyectos arquitectónicos presentados por él; sino por la rúbrica que todavía hoy se mantiene en el ejemplar del *Le Due Regole* de Vignola. Solo así se comprende el estado de la obra en los inicios del siglo XVIII. Según queda escrito sobre estos papeles, por aquel entonces la escalera todavía estaba por hacer, pero su descripción resulta de sumo interés porque permite evidenciar los cambios que esta experimentó respecto al proyecto definitivo, llevado a cabo en la década de 1750 a través del diseño presentado por el maestro de obras de la Orden de Santo Domingo, Fray Manuel de los Mártires. Sobre este último señala Murguía:

“En la Biblioteca de la Universidad de Santiago, se guardan dos planos firmados por este arquitecto, uno que parece ser para las escaleras y fachada principal de San Martín, y el otro que no se vé para dónde, por más que al pie se lea: «para San Martín de Santiago»”¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁰ BONET CORREA (1984, 482).

¹¹⁵¹ SCHUBERT (1924, 226).

¹¹⁵² BONET CORREA (1984, 477).

¹¹⁵³ Fue Bonet quien los publicó por primera vez. BONET CORREA (1984, 484).

¹¹⁵⁴ FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, CXIX). VIGO TRASANCOS (2011, 902-903). PITA GALÁN (2011, 232).

¹¹⁵⁵ Desde el trabajo de Bonet otros estudios que se han guiado por estas fechas son los de GARCÍA IGLESIAS (1992, 545). FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1116). FOLGAR DE LA CALLE (2011, 180).

¹¹⁵⁶ PITA GALÁN (2011, 228).

¹¹⁵⁷ MURGUÍA (1884, 221).

A partir de todos estos datos se puede construir la historia de esta escalera. Un elemento imprescindible para el acceso digno que correspondía a un monasterio de estas características. A tenor de lo presentado en los planos de Fray Gabriel de Casas, ya se ha señalado en alguna ocasión como su propuesta para esta escalera consistía en un esquema de corte clasicista, conforme al estilo desarrollado en otras obras de su creación, de trazos rectos, limpios y con algún motivo decorativo entre los que destaca una columna corintia exenta coronada en su parte superior con la figura de un *putti*, que delimitaría la jurisdicción del monasterio. En la mitad del fuste se disponía una cadena, como venía siendo habitual en tantos otros edificios, destacando el Hospital Real, o el colegio de San Jerónimo. Aunque no aparece recogido en el dibujo, cabe suponer que existiría un conjunto simétrico en el extremo izquierdo de la escalera.

A pesar de que en aquel año de 1707 las obras de la escalera todavía no habrían comenzado, sabemos que existió un conjunto previo —anterior al año 1751— en que se aprueba la construcción de la escalera definitiva. En relación a ello recoge Fernández Gasalla que en el abadologio del *Archivo Abreviado* se dice que en tiempos del gobierno de Fray Martín Navarro (1697-1701) se hizo: “la fachada real deste convento con su primorosa escalera, haviendose venzido por su mucha cortesanía y atención con el cabildo y ciudad las grandes dificultades que para la execucion desta obra siembre havia abido”¹¹⁵⁸. No se aportan más datos sobre la escalera, de tal manera que podríamos entrar en conflicto a la hora de determinar si se trata de la escalera interior —también diseñada por el fraile lego— o si en realidad se refiere a la escalera exterior, que probablemente ya podía estar esbozada en aquellos planos que el maestro Gabriel de Casas envía a la supervisión del Ayuntamiento. No obstante, entendemos que dadas las fechas de su mandato se debe de tratar de la escalera de la Cámara Abacial y no la del Pórtico Real¹¹⁵⁹.

En la búsqueda de soluciones a este problema los planos topográficos de la ciudad no son de gran ayuda, dado que no conservamos otros anteriores a 1750. El del AIEGPS (Apéndice 2) no recoge esta información, ya que su descripción resulta poco detallada, no sucediendo así en los realizados por Juan López Freire a finales del siglo XVIII (Apéndice 4). Para aquel entonces la escalera que se representa es la de Fray Manuel de los Mártires. Este maestro de obras, que habita en Santo Domingo de Bonaval, fue el encargado de desarrollar el proyecto final del conjunto, una vez que las obras fueron retomadas en 1734, tras un largo parón de veinticinco años. En ese momento se solicita la ayuda de Casas y Novoa quien no solo finaliza el pórtico de entrada al monasterio, sino que acomete otra serie de obras entre las que destaca el cierre oriental del claustro principal o la capilla del Socorro de la iglesia del monasterio. En este tiempo no se actúa sobre la escalera, lo que

¹¹⁵⁸ AHDS. Fondo San Martín. Carp. 50, fol. 13. *Cit.* por FERNÁNDEZ GASALLA (2004c, 1161).

¹¹⁵⁹ ZARAGOZA PASCUAL (1994, 228).

implica que por aquel entonces debía de estar solucionado el problema. Gracias a las actas monasteriales de febrero de 1751 hemos podido saber que Fray Manuel de los Mártires fue el elegido para readaptar la escalera bajo unos nuevos planteamientos estéticos.

“En veinte y tres de Febrero de 1751 tubo consejo Nrº Pade Abbad aq/ asistieron los PP. Mr Taboada, Mendez Caasa: Nuguerol/ Prior Mayor; Minerbero; Mayordomo; e yo el infraescrito secretario (...) Yten propuso/ su p. se hallaba con animo de hacer las escaleras y mas obra corres/pondiente a la Puerta Real, según la planta echa por el Mrº de Obras / de Sto Domingo cuia obra la había consultado con nuestro Reverendísimo General”¹¹⁶⁰.

Todo hace pensar que aquel arquitecto de Santo Domingo no era otro que Fray Manuel de los Mártires. Y no sorprende su participación en el proyecto, máxime sabiendo que en este maestro de obras encontramos, probablemente, a uno de los más ingeniosos creadores de trazas para escaleras de la ciudad. Así quedó demostrado con las del Hospital Real, ideadas por él aunque ejecutadas por Lucas Ferro Caaveiro. Mención aparte merece la escalera de acceso a la iglesia de San Martín Pinario, que se tratará a continuación de la presente.

El motivo por el que se pudo haber elegido a este arquitecto no es fácilmente descifrable. Pita Galán subraya la difícil localización de datos biográficos sobre la vida de este fraile, dado que la mayor parte de la documentación conservada en el archivo se perdió en tiempos de la Desamortización¹¹⁶¹. No sabemos qué tipo de trato mantuvo este arquitecto con la comunidad benedictina. De hecho, no se ha podido localizar la firma de un contrato entre ambas partes, y por lo tanto no podemos afirmar con rotundidad que esto haya sido exactamente así, a pesar de que Couselo Bouzas recoge a través de las palabras de Murguía que en la Biblioteca de la Universidad Compostelana se guardaban dos planos con firma de Mártires, en los que uno de ellos reflejaba un nuevo proyecto de reforma para la fachada principal, con su correspondiente escalera¹¹⁶². Pita Galán, haciéndose eco de estas palabras, intentó localizarlos aunque los resultados fueron negativos¹¹⁶³.

Por lo tanto, en la base de todo esto encontramos una idea inicial que se desarrolla en la mentalidad clasicista de Fray Gabriel de Casas, y que es concluida por otro arquitecto cuyos preceptos estéticos se engloban dentro de la tradición del tardobarroco compostelano, Fray Manuel de los Mártires. Dos frailes legos pertenecientes a diferentes órdenes religiosas y, por tanto, a distintas casas conventuales. Eso sí, ambos presentan una característica común: tener el privilegio de contar con dos de las mejores bibliotecas compostelanas y, de esta manera, estar en contacto con una serie de

¹¹⁶⁰ ACS. Actas monasteriales de San Martín Pinario. IG 719 (1703-1771), fol. 379-v.

¹¹⁶¹ COUSELO BOUZAS (1933, 451).

¹¹⁶² COUSELO BOUZAS (1933, 451-452).

¹¹⁶³ PITA GALÁN (2011, 229).

libros adecuados para su profesión y que, en ocasiones —como así queda reflejado a través de las firmas— han podido ser adquisiciones particulares de ellos mismos¹¹⁶⁴.

De esta manera, es a partir de algunos de aquellos libros de arquitectura donde hay que buscar las posibles fuentes para la ejecución de esta escalera. Si se piensa en esta alternativa es por la sencilla razón de que, hasta donde se conoce, ninguno de estos hombres viajó a países como Francia o Italia¹¹⁶⁵, donde habrían podido ver algunos de los modelos de escalera más interesantes de aquellos tiempos. Resulta más realista pensar que a través de los repertorios de imágenes con que se ilustraban los tratados de los maestros italianos o franceses estaría la respuesta a sus necesidades. Además, para el caso concreto de la construcción de escaleras, ha sido fundamental la tradición del corte de la piedra, todavía reconocible en algunas de las publicaciones de arquitectura más destacadas de aquellos tiempos. La obra de Fray Lorenzo de San Nicolás o la de Juan de Torixa son un buen ejemplo.

Pero si se ha de señalar un referente clave, ese es Sebastián Serlio. El arquitecto italiano que, junto a Vignola, ha ejercido una mayor repercusión en el estilo constructivo del siglo XVI española, todavía se percibe en la obra de otro clasicista: Fray Gabriel de Casas. Por ello, si contrastamos el modelo que presenta para una escalera en su *Libro Segundo* sobre la perspectiva, rápidamente entenderemos que el esquema inicial para la escalera del Pórtico Real se encuentra en una obra literaria sobradamente conocida por la arquitectura gallega (Fig. 427). Tres rampas que generan un perfil piramidal y que convergen en un rellano superior. Planteamiento sencillo, acorde a la tradición clásica, donde la escalera se entiende como una peana sobre la que se erige el resto del edificio, haciendo de ella un recurso con el que dignificar y enfatizar la presencia del monasterio. Es así como la presenta Fray Gabriel y es así como la recibe Fray Manuel de los Mártires.

Lo que el fraile dominico añade es el dinamismo que caracteriza a la obra barroca (Fig. 428). Se ha apuntado en alguna ocasión al paralelismo existente entre la obra manierista que Miguel Ángel diseñó para el vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia¹¹⁶⁶. No vamos a negar ciertas semejanzas, especialmente en el empleo del recurso del ‘peldaño ola’ con el que se desarrolla el tramo central de aquella afamada obra italiana. Tampoco vamos a obviar la semejanza existente en el empleo del triple tiro que comparten ambas escaleras. Sin embargo, no se debería caer en el error de pensar que la obra del maestro Casas sigue a la de Buonarrotti. En primer lugar porque no

¹¹⁶⁴ De Fray Gabriel tenemos conocimiento que se hizo con el *Le Due Regole de la Prospettiva* de Vignola, aunque también se debe a él el ejemplar de Domenico Fontana, del año 1590, como así quedó reflejado en el último de los índices de la librería de San Martín Pinario. En cuanto a Fray Manuel de los Mártires tenemos constancia de que le perteneció la obra que la biblioteca de Santo Domingo de Bonaval tenía de Fray Lorenzo de San Nicolás.

¹¹⁶⁵ PITA GALÁN (2011, 229).

¹¹⁶⁶ PITA GALÁN (2011, 229).

tenemos constancia de que estos arquitectos locales pudieran estar en contacto con aquel modelo italiano, ni por conocimiento directo, ni por la importación de estampas o dibujos que la ilustren. Por otro lado, se trata de esquemas compositivos complejos y simétricos, pero que parten de premisas diferentes. En el caso de la obra italiana, realizada en torno a 1525, nos encontramos con una derivación del modelo imperial, formado a partir de la fusión de dos escaleras de ida y vuelta (Contraída. Paralela. Modalidad A). Sin embargo, la que presenta la entrada al monasterio se trata de una escalera triple convergente-divergente de tramos rectos.

La alteración que experimenta la obra a mediados del siglo XVIII pensamos que se podría relacionar con la obra del francés A. Charles d'Aviler, de la que sabemos que en Santiago existían varios ejemplares, entre ellos el de Santo Domingo de Bonaval en su edición de 1720, que bien pudo haber conocido Fray Manuel de los Mártires y donde encontraría modelos de escaleras mixtilíneas como la que propone para un vestíbulo de acceso, y donde se percibe la curva (Fig. 429). Este tipo de escalera quizá pueda tener su punto de partida en el caso italiano y, aunque solo así podamos entender una remota influencia de la del *Ricetto* de Miguel Ángel, más bien cabría relacionarla con la obra de otro italiano, Andrea Pozzo, del que la biblioteca de San Martín Pinario también conservaba copias. La obra, que constaba de dos partes editadas por primera vez en 1693 y 1700, respectivamente, también se encontraba en las estanterías del citado monasterio¹¹⁶⁷ (Fig. 430). La influencia que ha tenido el desarrollo de esta tipología de peldaño también se localiza en otros importantes focos artísticos portugueses (Fig. 431).

Son muy interesantes los modelos que plantea y que, en esencia, se contextualizan dentro de un marco temporal mucho más cercano a la obra de Mártires. Detrás de este repertorio gráfico de escaleras, con las que se presentan imponentes frontis templarios a la manera de escenarios teatrales apoteósicos en los que se integran figuras humanas, se encuentran otros ejemplos coetáneos italianos como el que Alexandro Specchi diseña en el puerto de Ripetta (1703) para dar acceso a la iglesia de S. Girolamo degli Schiavoni. Formarán también parte del elenco presentado por Piranesi y tantos otros italianos que, como Juvarra, ilustran las famosas *veduti* italianas.

La nueva reforma llevada a cabo por el maestro de obras de Santo Domingo, añade un recurso enfático con el que, si cabe, todavía se subraya más el valor de la escalera y de la fachada que esta antecede. Se trata de una serie de elementos verticales que actúan como ornamento del conjunto, Una serie de pináculos rematados en bola, característicos de la tradición compostelana, pero que adoptan diferentes formas. En primer lugar destaca su posición estratégica sobre los pilares que definen las tres rampas con las que se articula la escalera. Se trata de una decoración de corte barroco

¹¹⁶⁷ Recuérdese como en el índice realizado por el Padre Negueruela se recoge que la segunda parte era del año 1741.

que se aprecia no solo en la manera en que se componen estos pináculos de perfil mixtilíneo y rodeados por una serie de roleos sino también en las placas y volutas que se integran en el interior de los netos de los pilares. En este aspecto, la escalera de acceso al monasterio de San Martín Pinario se presenta como única, dado que si la gran parte de las escaleras compostelanas no renuncian a introducir en sus barandillas algún elemento decorativo, aquí esa característica se enaltece y monumentaliza a través de su ornamentación. En este caso un esquema compositivo clásico se altera con la presencia del carácter tardobarroco que le otorga la decoración inmediata¹¹⁶⁸.

La duda que asalta ahora es determinar en dónde se encuentran los orígenes de esta decoración. Se trata de un repertorio abigarrado, que supera las dos grandes tendencias del barroco local y que se sumerge en una línea iniciada por Fernández Sarela, que por aquellos mismos años estaba al cargo de las obras de la casa del Cabildo y del pazo de Bendaña. En repetidas ocasiones se ha apuntado a posibles semejanzas con el repertorio figurativo presente en las obras de los manieristas Dietterlin o Vredeman de Vries¹¹⁶⁹ (Fig. 432). Y ciertamente se observan paralelismos con alguno de sus grabados.

Por si esto fuera poco, la gran lonja de acceso que se enmarca entre los dos torreones de la fachada, queda acotada en su parte frontal con otra serie de pináculos de similares características. La falta de datos documentales impide saber si se trata de un proyecto conjunto o si estos fueron añadidos con posterioridad. Sin embargo, determinados documentos gráficos —como el mapa topográfico de la ciudad del año 1783— informan sobre la presencia de estos soportes en tanto que, varias décadas después, la fotografía realizada por Thurston Thompson en 1866 revela sobre su presencia¹¹⁷⁰. En cualquier caso, parece claro que su principal función consiste en enfatizar y continuar esa línea longitudinal que desde la calle de la Azabachería invita a focalizar directamente la puerta de acceso y, por ende, la portada principal, relegando a un segundo plano los tiros laterales, que quedan ocultos tras la balaustrada. Además, se está haciendo uso de un tradicional recurso óptico ya que, a manera de trampantojo, la disposición de las barandillas —en marcada diagonal— y el recurso de progresiva reducción de la longitud de los peldaños sugieren una mayor distancia entre el nivel inferior y el superior, tras el que se encuentra el zaguán.

Este había sido proyectado por Fray Gabriel de Casas formando parte de una serie de dibujos sueltos¹¹⁷¹, y firmado en 1700. En el interior se dispone otro conjunto de escaleras que, sin el detalle

¹¹⁶⁸ Es justo el caso contrario a lo que sucederá años después en la escalera de la iglesia del monasterio, donde la forma que se sugiere es la nota barroquizante que prescinde del recurso ornamental.

¹¹⁶⁹ PITA GALÁN (2011, 336).

¹¹⁷⁰ Nos unimos a la opinión de aquellos que opinan que estos soportes se incluyeron en el proyecto de Fray Manuel de los Mártires. PITA GALÁN (2011, 336).

¹¹⁷¹ GOY DIZ (1999c, 330).

ornamental de sus antecesoras, repite un esquema compositivo de similares características. Este acceso directo al claustro no se contemplaba en el proyecto de Fray Gabriel de Casas por lo que se ha entendido como un añadido que puede coincidir con el proyecto de Mártires. Conforme a esta nueva reforma se abrieron las tres puertas de las que consta el zaguán y que daban acceso a dos celdas laterales y la principal, en eje a la escalera, que daba acceso al claustro. Además, es posible que se haya modificado la bóveda de cañón inicial que sostenía el pasadizo, por la actual plana de casetones (Fig. 433).

El estudio del comportamiento artístico de la escalera monumental en Compostela ha demostrado que no es habitual que estos elementos arquitectónicos constituyan el soporte sobre el que se dispongan repertorios iconográficos, como sí sucede en otros puntos de la geografía española. Ya se ha visto cómo un caso excepcional es el de la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario. En el caso de la escalera exterior, que a pesar de pertenecer a un determinado edificio se relaciona con la trama urbana y forma parte de ella ya se ha visto como se siguen similares pautas.

La reforma de este espacio se produce en un tiempo próximo a la conclusión de aquel primer proyecto de Fray Gabriel de Casas, por lo cual es necesario plantearse las razones o circunstancias que motivaron el cambio. Bien es cierto que, a su muerte, las obras experimentaron un parón que ralentizó, si cabe, todavía más un proceso iniciado a principios del siglo XVI. No fue hasta la intervención de Casas y Novoa cuando se reiniciaron las actuaciones con las que se concluyó la gran empresa del claustro principal. Entonces cabe plantearse si, acorde al resultado final de esta portada, se decidió remodelar la escalera conforme a un vocabulario más próximo al estilo de Casas y Novoa, además de aprovechar la ocasión para magnificar el acceso principal al monasterio. Para ello se valdría de los recursos visuales que su privilegiada situación en el entorno urbano le proporcionaba: una gran plaza central y una serie de accesos que permitirían focalizarla desde varios puntos de vista generándose, en consecuencia, distintas impresiones de una misma escalera.

Además, esta puerta era el punto de acceso de ilustres personalidades que se hospedaban en las dependencias del monasterio. También era el escenario por el que discurría la procesión de los benedictinos que desde el interior de su iglesia rodeaban el claustro y bajaban por el Pórtico Real para continuar su recorrido por las calles de la ciudad. Por esa misma razón se ha querido entender el ‘peldaño ola’ como un modo de disponer el tránsito honorífico y solemne de quien accede a través de ella.

Aunque en la actualidad este sentido simbólico en la concepción de la escalera parece ser totalmente ajeno a quien por ella accede (estudiantes de trabajo social, seminaristas, investigadores del archivo, peregrinos que se albergan en la hospedería) la escalera del Pórtico Real de San Martín Pinario no

ha pasado desapercibida desde la desamortización del monasterio en torno a 1835. Las continuas readaptaciones del inmueble —en unas ocasiones más beneficiosas que en otras— permitieron conservar algunos de los espacios más interesantes del gran monasterio. Poco después del desalojo de las celdas, se instalaron los militares y no solo eso sino que, ante el temor a la posible invasión de las tropas de Sanz, fortificaron el espacio circundante del monasterio, para lo cual también fue necesario que el Arzobispo cediera parte de su huerta-cochera¹¹⁷². Tras el desenlace de aquel conflicto, en abril de 1837, se determinó la demolición de la muralla y el arzobispo reclama lo que todavía era de su propiedad. Fue en aquellos años —en que por otro lado se está pensando en transformar las dependencias del Palacio Arzobispal— cuando se plantea reinterpretar aquel espacio, ahora ampliado por el terreno que se le había ganado a la casa del arzobispo. El plano de 1845 —firmado por el maestro de obras de la ciudad, Manuel de Prado y Vallo— responde a la imagen con la que todavía hoy se presenta la plaza. En la foto de Thurston Thompson se reflejan las obras de empedrado que afectaron al espacio inmediato a la fachada, poco tiempo antes de que el cardenal García Cuesta promoviera la adaptación del inmueble como Seminario Conciliar (Fig. 434). No sabemos exactamente cuánto tiempo pasó desde aquella imagen y la que presenta Manuel Chicharro Bisi, donde los jardines laterales ya aparecen reflejados (Fig. 435).

La plaza de la Azabachería constituye la última de las cuatro grandes plazas con las que se rodea la basílica apostólica. En ella se encuentran representados las tres grandes instituciones religiosas que mayor influencia tuvieron en la ciudad: el cabildo, la mitra y la casa de los benedictinos, aquellos que se convirtieron en los primeros custodios de los restos del Apóstol Santiago. Como no podía ser de otra manera su casa constituye el telón de fondo de este espacio que todavía hoy sigue siendo lugar de acontecimientos musicales (Fig. 436), artísticos y espacio para el descanso o el tránsito diario de miles de ciudadanos y peregrinos que acceden a la catedral desde la puerta francígena.

¹¹⁷² AHDS. “Obras en el Palacio Arzobispal (1827/1836/1853)”. Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920).

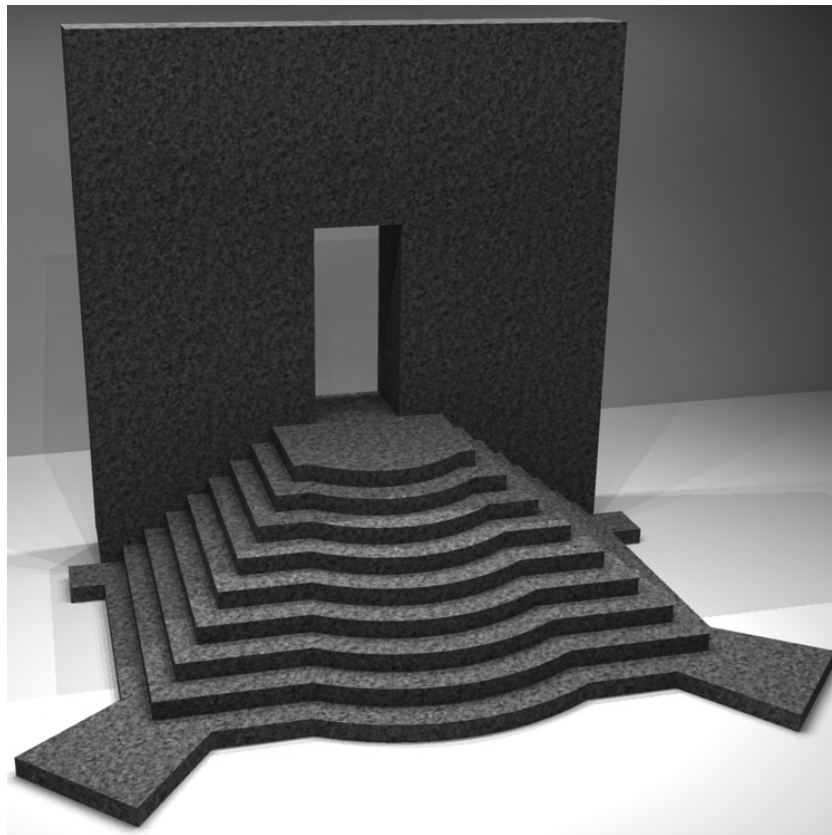


Fig. 423. Recreación de la escalera. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.



Fig. 424. Fachada del monasterio.



Fig. 425. Situación de la fachada respecto a la catedral.

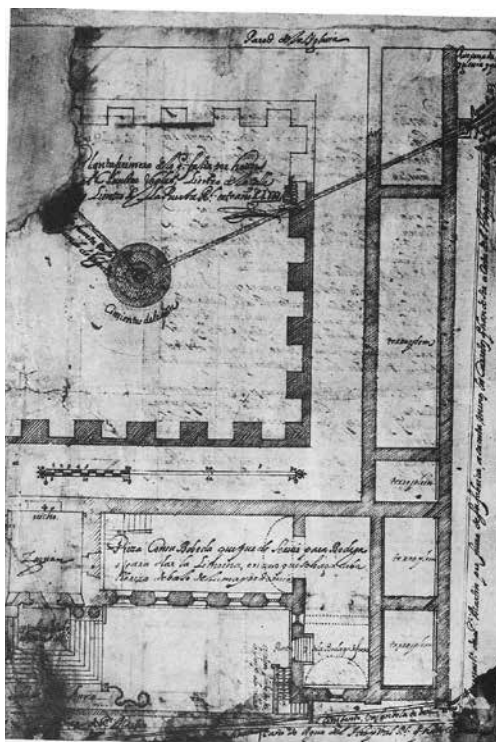


Fig. 426. Plano del proyecto de Fray Gabriel de Casas. AHN. Fuente: Bonet Correa (1984).

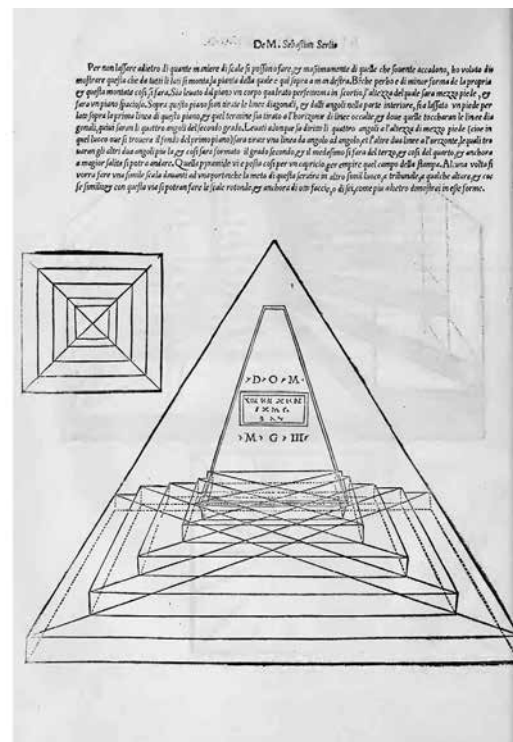


Fig. 427. Modelo de escalera. Fuente: Serlio (1552).



Fig. 431. Monumento con 'peldaño ola'. Plaza de la Sé de Porto.

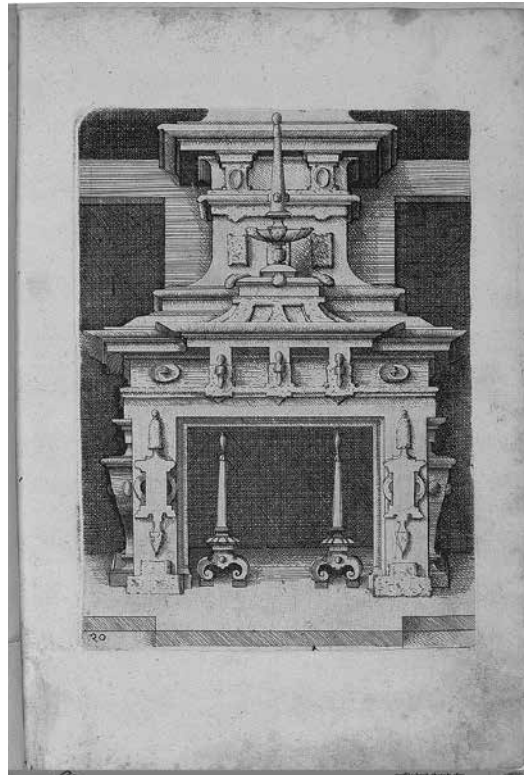


Fig. 432. Modelo de pináculo. Fuente: Dietterlin (1598).



Fig. 433. Zaguán de entrada con escalera.



Fig. 434. Fotografía histórica. Th. Thompson (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).



Fig. 435. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.



Fig. 436. Concierto de música.

La iglesia de San Martín Pinario [Núm. 23. Vid. Apéndice 8. 23e] (Fig. 437)

“Partieron de aquí a la magnífica anchurosa Iglesia del Convento, bajando por la admirable Escalera, sobre la qual se registra aquella Tribuna de piedra, pendiente del ayre”¹¹⁷³.

Estas son las palabras que el peregrino del *Theatro Moral y Político de la Noble Academia compostelana* de Mendoza de los Ríos utiliza para referirse a la escalera de acceso a la iglesia de San Martín Pinario, el año de 1731. Este mismo conjunto queda así definido en marzo de 1771:

“se debe tener presente ser la Yglesia de dicho Monasterio un edificio sumptuoso, deboto, y mui frequentado, y que la escalera que actualmente tiene para su entrada en la parte de adentro ocupa su ámbito, le impide las luces nezersarias; Y en los descansos de dicha escalera no solo se tropieza por falta de luz sino, que no ai la devida limpieza, que corresponde a aquel lugar sagrado, y que poniéndola a la parte de afuera, como se pretende, se quitan estos Yncombenientes, y queda mejorada, y mas conmoda la entrada de la Yglesia, no tiene uso para el Monasterio, sino para los vecinos que concurren a ella”¹¹⁷⁴.

Estas verbas, que forman parte de un informe presentado al Marqués de Casa Tremañes, por entonces Capitán General de Galicia, fueron decisivas para que dieran comienzo las obras de la escalera aquí presentada.

Con la construcción de esta escalera, pensada para dar entrada al templo del monasterio de San Martín Pinario, pero también para servir de ornato a la ciudad, se cierra el largo capítulo que supuso la reconfiguración de la casa de los benedictinos en la ciudad de Compostela. Fueron necesarios casi 175 años de obras en este recinto que se inicia con la ejecución de la nueva iglesia en 1598, y que concluye con la sustitución de la antigua escalera de acceso a aquella por una nueva.

Situada en la plaza de San Miguel, próxima al Camino Real que enlazaba con A Coruña, su construcción no estuvo carente de problemas desde el primer momento; de la misma manera que el estudio de su construcción también ha sido objeto de controversias y debates, centrados fundamentalmente en el obsesivo deseo de ponerle nombre a su creador. Si esto sucede así es precisamente por la pérdida de las trazas originales, una situación común en tantos otros conjuntos de escaleras en Santiago; así como por el vacío documental que se creó en torno a la autoría de la obra y que entra en continuo conflicto con otra serie de documentos que relacionan la obra de una manera muy indirecta con algunos de los maestros de obras locales más influyentes del

¹¹⁷³ MENDOZA DE LOS RÍOS (1731, 83).

¹¹⁷⁴ Vid. apéndice doc. nº 70 en PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b, 628).

momento¹¹⁷⁵. Pensamos que es en esa línea en donde se debe de encuadrar la creación de una de las escaleras más novedosas, ingeniosas y únicas del repertorio local, cuya originalidad probablemente también trascienda el ámbito nacional. Dado que las circunstancias presentadas y las pesquisas realizadas no han facilitado el poder confirmar una firma para este proyecto, nos moveremos en un terreno poco firme —aunque a veces muy efectivo— como es el del análisis detallado de algunas cuestiones, a través de la observación del conjunto, considerando diversos aspectos de la historia de los orígenes de esta escalera, su desarrollo y algunas precisiones relacionadas con los nombres que la Historia del Arte ha manejado para su atribución, y que en los últimos años ha aportado interesantes novedades para el estudio de la cuestión. No obstante, pensamos que no debe decepcionar el no tener una autoría concreta, si bien es cierto que no deja de presentar cierta curiosidad el poder conocer de quién nace tal ingenio constructivo.

En cualquier caso, creemos que no debemos salirnos de las líneas tradicionalmente barajadas. Desde la obra de Murguía se ha propuesto a Fray Plácido Caamiña, de la Orden Benedictina, como posible autor de esta obra¹¹⁷⁶. Poco tiempo después, Couselo Bouzas la relaciona también con Fray Manuel de los Mártires, lego de Santo Domingo de Bonaval¹¹⁷⁷. Lo hace en base a aquellos planos de los que en su día había hablado Murguía —en relación a la obra del maestro de obras de Santo Domingo— y que se guardaban en la Biblioteca de la Universidad de Santiago¹¹⁷⁸. Desde entonces esta ha sido la tradicional atribución asumida por todos aquellos que en su día escribimos sobre esta escalera¹¹⁷⁹. Por este motivo resulta del todo rupturista una nueva línea marcada por Pérez Rodríguez, mucho más reciente, que apuesta porque detrás de esta traza se encuentre la mano de Miguel Ferro Caaveiro¹¹⁸⁰. Y no solo eso sino que introduce nuevos datos que ampliaron el conocimiento de las fases previas a la ejecución de la obra. La diferencia fundamental entre todos ellos radica en una cuestión de carácter documental, de tal manera que no conocemos papeles que relacionen al benedictino con esta escalera¹¹⁸¹, pero sí para los casos del fraile dominico y del que fuera maestro de obras de la catedral desde 1772.

Es dos años antes a esta fecha cuando la comunidad de San Martín Pinario —a la cabeza de la cual estaba el abad Fray Estaquio Riesco¹¹⁸²— plantea al General de la Orden sustituir la antigua escalera

¹¹⁷⁵ Para el seguimiento documental de la actividad artística del monasterio *vid.* FREIRE NAVAL (1998) y FERNÁNDEZ GÓMEZ (1986).

¹¹⁷⁶ En su diccionario de artistas lo recoge de la siguiente manera: “*trazó y dirigió en 1772 la escalera de movimiento que da ingreso á la iglesia de San Martín*”. MURGUÍA (1884, 201). A partir de estos datos también SÁ BRAVO (1972, 361).

¹¹⁷⁷ COUSELO BOUZAS (1933, 452).

¹¹⁷⁸ Al respecto *vid.* nota a pie nº 1157.

¹¹⁷⁹ FOLGAR DE LA CALLE (2005, 205). PITA GALÁN (2011, 233).

¹¹⁸⁰ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b, 387-398).

¹¹⁸¹ Desconocemos en base a qué Murguía relaciona la obra con el artista.

¹¹⁸² ZARAGOZA PASCUAL (1994, 234).

de acceso a la iglesia por una exterior, que dialogue con el amplio espacio urbano que antecede la fachada de la iglesia, la plaza de San Miguel, haciéndolo de la siguiente manera:

“En 27 de octubre de 1770 tuvo consexo nuestro padre Abbad, al que asistieron los Padres Maestros Rodriguez, Noguerol, Casal, Ramos y Castro y los Padres Prior Mayor, Amandi, Romero, Maestros Gallego, Eneldo y yo el infrascripto secretario que doy fe. [...] Y propuso su Paternidad se pidiese licencia a Nuestro Reverendísimo para la obra que su Paternidad intenta hacer la revaxa de escaleras a la entrada de la Yglesia [...] Y considerando los Padres de Consexo el venefizio y lustre que resulta a la Yglesia de dicha obra, todos de unánime consentimiento convinieron en ella y en que se pidiese al Reverendísimo dicha licencia”¹¹⁸³.

El estado de la plaza en aquellos tiempos es difícil de precisar porque apenas existen más planos que el del AIEGPS, que ofrece una visión de la ciudad de Compostela muy sintética (Apéndice 2). Sin duda nada que ver con los planos topográficos de 1783 y 1796 donde ya se recogen las escaleras exteriores y la reorganización de este nuevo nudo urbano en el que confluyen varias calles (Apéndices 3 y 4). No obstante, conservamos un interesantísimo croquis fechado en 1709 en el que todavía se aprecia el aspecto original de la entrada a la iglesia que formaba ángulo respecto a la casa de la Inquisición¹¹⁸⁴ (Fig. 438). En ese mismo dibujo se aprecian los postes que marcaban el límite jurisdiccional del edificio.

La comunidad benedictina —una vez concedido el permiso del superior de la Orden— supo muy bien cómo presentar al Ayuntamiento una obra que a ellos le convenía en gran medida. Y lo hizo en clave social, ofreciéndola como un bien para la ciudad, para el embellecimiento de la misma, para la configuración de un nuevo espacio al servicio del ciudadano, del fiel que va a la iglesia; desvinculándolo de los propios intereses que podía presentar para el monasterio. La planteaba como una escalera que no solo cumpliría la función que le es propia sino que presentaría una función estética compuesta por: “una balaustrada que ha de servir de circunvalación y remate a la escalera que se ha de erigir” resaltando: “la hermosura que causará semejante obra” (Fig. 439). Pero para poder ejecutar esta idea se hacía necesario hacer una solicitud al Concejo:

“El Abad y Monjes del Real Monasterio de San Martín Pinario de esta ciudad [...] tiene pensado el trasladar la escalera de la parte interior de la yglesia del mismo Monasterio a la exterior, fabricando en el mismo paraje una Balaustrada en adorno de la entrada de la yglesia y plazuela de la Fuente de San Miguel para este fin, y para que el descenso y bajada de la referida escalera sea mas comoda y fácil a los que entran y salen de dicha Yglesia, halla preciso el que V.

¹¹⁸³ ACS. Actas monasteriales de San Martín Pinario. IG 719 (1703-1771), fol. 523-v.

¹¹⁸⁴ Para el estudio de este plano *vid.* TAÍN (1998f, 199-215).

S. le alargue y conceda una corta porción de terreno, que media entre el de la Yglesia y fuente de San Miguel, cuja pequeña porción en nada perjudica al común y fácil transito de carros”¹¹⁸⁵.

El asunto presentado por la comunidad benedictina fue tratado en 22 de diciembre de 1770, pero la aprobación definitiva por parte del Pleno no surtió efecto hasta que se emitió un informe por el regidor José Bruno Becerra y Benito Gil y Lemos en el que se hacía una valoración del riesgo que suponía la ejecución de esta nueva obra para la circulación. De esta manera, se remite el informe en 24 de diciembre del mismo año, lo que resulta favorable a las intenciones de la nueva obra y que permite darle comienzo¹¹⁸⁶. En él se estipula que el espacio de terreno que se necesita —7 varas— no resultaba un obstáculo para el flujo urbano; de tal manera que todavía había margen suficiente entre el inicio de la nueva obra y la fuente de San Miguel. Y no solo eso, sino que también se afianza la idea de que esta escalera con su hermosa barandilla supone una actuación que redundará en el enlucimiento de la ciudad¹¹⁸⁷, precisamente en un momento en el que este valor estético de la ciudad era especialmente importante¹¹⁸⁸.

Pese a todo —y una vez que ya se habían iniciado las actuaciones previas a la excavación del terreno— existió un último inconveniente que hizo paralizar su desarrollo¹¹⁸⁹. En los primeros meses del año 1771 el Director de Caminos Transversales del Reino de Galicia, Feliciano Mínguez, acusó al Marqués de Casa Tremañes el riesgo que podía tener esta obra en el transcurso del camino a A Coruña. Este se pone en contacto con la Cámara Municipal, el 5 de marzo de aquel año, a la que pedía explicaciones sobre las condiciones de esta obra, advirtiéndole que el espacio sobre el que se estaba actuando no debía entorpecer el tránsito de la vía, ya que de ser así no se podría ejecutar la obra¹¹⁹⁰. De nuevo, el Ayuntamiento se vio en la necesidad de analizar la situación de aquella, haciendo un reconocimiento del terreno, sus medidas... A través de un nuevo informe que se le encargó a Joaquín Francisco Losada y Vicente Valderrama de Castro y Aguiar, procurador general, y con la elaboración de un plano que encargaron a Juan Antonio Domínguez, en el que se recogía la nueva imagen que presentaría el espacio¹¹⁹¹, una vez visto por el Capitán General en 31 de marzo; y tras otra serie de cartas remitidas por el Ayuntamiento; y por el monasterio de San Martín que se encarga de remitir un informe en el que se incluyen planos y una carta de apoyo firmada por el

¹¹⁸⁵ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 230 (agosto-diciembre 1770), fol. 271-r.

¹¹⁸⁶ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 230 (agosto-diciembre 1770), fol. 281-r.

¹¹⁸⁷ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 230 (agosto-diciembre 1770), fol. 274-r.

¹¹⁸⁸ Al respecto recuérdese como el factor estético urbano tiene su primera gran muestra escrita a través de la cartela de la fachada de la casa del Cabildo.

¹¹⁸⁹ Estas noticias ya quedaron recogidas en los estudios previos que se hicieron sobre esta obra. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 390). PITA GALÁN (2011, 336).

¹¹⁹⁰ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 231 (enero-agosto 1771), fols. 188-189.

¹¹⁹¹ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 231 (enero-agosto 1771), fol. 202. COUSELO BOUZAS (1933, 274).

arzobispo Rajoy¹¹⁹², se da por aprobada la situación y definitivamente dan comienzo las obras¹¹⁹³. Estas se concluirán en enero del año 1773¹¹⁹⁴, a pesar de que ya en marzo del año anterior se aludía a su remate en una carta dirigida al Ayuntamiento en la que se estudia la petición realizada por el Abad para hacer una pequeña rebaja en el terreno de la plazuela que está delante de la iglesia, con el fin de poder concluir las obras de la nueva escalera¹¹⁹⁵.

Uno de los datos más significativos de todo esto es la desaparición de estos planos topográficos a los que se hace referencia constantemente en la documentación. Han sido varios, y ninguno se conoce, al menos hasta el momento. También llama la atención que en los papeles en los que se habla de esta escalera no se mencione el autor de las trazas, lo que en ocasiones motivó que se pensara como posible autor de las mismas a Fray Plácido Caamiña, por ser este fraile lego de San Martín. Este lego —sobre el que Bouza Brey recoge que nació en Samos el año de 1746¹¹⁹⁶— podría haber residido en Compostela al menos desde 1768, ya que en ese momento es cuando se le encarga el plano de la catedral de Santiago en el que se recogía la antigua planta de la basílica prerrománica con la superposición de la nueva y los edificios colindantes, que acompañó la obra del Padre Foyo¹¹⁹⁷. Su destreza como delineante parece quedar clara, de la misma manera que se recoge en otro de los planos realizados por él: el de un proyecto para edificio de la universidad, fechado este último en 1783 (Fig. 190). Sin embargo, desde el primer momento queda bien claro que la intención de la comunidad benedictina para con Caamiña era darle el hábito de lego bajo la ocupación de carpintero¹¹⁹⁸.

El problema, como ya se anunció con anterioridad, es que desconocemos el motivo por el cual Murguía afirmó la autoría de estas trazas, relacionándolas con Caamiña. La falta de este dato es el que hizo pensar que detrás de esta obra haya podido estar la mano de Fray Manuel de los Mártires y, desde las aclaraciones de Pérez Rodríguez, la de Miguel Ferro Caaveiro. Estas atribuciones se han hecho en base a un documento que refiere una ‘vista ocular’ que ambos maestros de obras realizan en 1771. Sin embargo, este dato que sirvió a Couselo para atribuir la obra al maestro de obras lego dominico —que por aquel entonces contaba con una avanzada edad— no resulta suficientemente aclaratorio a la cuestión, ya que en la mención que se hace a dicha inspección no se habla de la

¹¹⁹² PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 391).

¹¹⁹³ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 231 (enero-agosto 1771), fol. 327.

¹¹⁹⁴ AHDS. Fondo de San Martiño. Libro de Maestría (1758-1773), fol. 225-v. *Cit.* por FERNÁNDEZ REY (1992, 373) y PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 392, nota a pie nº 802).

¹¹⁹⁵ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 233 (enero-junio 1772), fols. 170-171.

¹¹⁹⁶ BOUZA BREY (1945b, 36).

¹¹⁹⁷ PITA GALÁN (2007).

¹¹⁹⁸ ACS. Actas Monasteriales de San Martín Pinario. IG 719 (1703-1771), fol. 518. Pérez Rodríguez ha opinado que este nombramiento pudo haber dado pie a que en aquel entonces se encargara de todas las actividades relacionadas con obras en el monasterio, entre las que destaca la de la escalera, que coincide con el año de su nombramiento como lego. Sucede esto en julio y tan solo unos meses después es cuando se solicita el permiso al General. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 389).

escalera en ningún momento. Por otro lado también se recoge a Miguel Ferro Caaveiro como segundo perito de este estudio, con lo cual también se debería de estudiar la posible actuación de este sobre la obra.

En relación a esta visita, ya han sido contempladas dos opciones, partiendo del punto de que no sabemos la razón que motivó tal hecho. Pudo responder a un peritaje solicitado a terceras partes, debido a algún problema de carácter técnico o estructural de la obra. En esta dirección no existe constancia ni queja de que a lo largo del discurso de la obra surgiera alguna complicación que obligara a solicitar la evaluación de ambos arquitectos. También podría tratarse de un simple seguimiento del proceso, en cuyo caso cobraría mayor fuerza la teoría de que alguno de estos dos maestros haya podido ser el responsable de la misma. Esto llevaría a plantearse por qué figuran los dos arquitectos, qué tipo de vínculo presentaban, siendo el más viejo de ellos, Fray Manuel de los Mártires, principal representante de la escuela tardobarroca compostelana; mientras que Miguel Ferro Caaveiro se presentaba como el cabeza de la escuela neoclásica en su primera generación. En este punto no se debería olvidar que Lucas Ferro Caaveiro, padre de Miguel —y que había fallecido en 1770— fue uno de los compañeros de trabajo de Mártires, colaborando en la creación de los claustros posteriores del Hospital Real y en la ejecución de su escalera. Respecto a esta última, es una lástima que también se hayan perdido aquellos planos firmados por Mártires, pero se conserva todavía la escalera interclaustral que es el mejor de los exponentes de su obra. Este dato tiene una especial relevancia porque demuestra la validez del maestro de obras en la creación de una de las escaleras más interesantes que ofrece la ciudad, y que se está ejecutando en la década de 1760. En su defensa, tampoco se debe de olvidar que la comunidad benedictina, en la década de 1750, lo reclama para la reconversión de la escalera de acceso al monasterio. Por aquel entonces el fraile todavía contaba con cierta juventud. Veinte años después, la senectud de este hombre no impidió que pudiera trabajar en esta obra pues, a fin de cuentas, se trataba del artífice de los más bellos conjuntos de escaleras del rococó compostelano. Todavía tenemos la incertidumbre de que a él puedan responder las trazas dadas para la ejecución de la escalera del pazo de los Bermúdez, realizada probablemente en tiempos paralelos a los de la iglesia de San Martín.

La otra opción manejada es la de Miguel Ferro Caaveiro, maestro de obras de la ciudad, que por aquel entonces contaría la edad de unos treinta años¹¹⁹⁹. Se formaría en el taller de su padre entre 1752/54 y 1758¹²⁰⁰, siendo uno de los arquitectos más reseñables del panorama local. Sin embargo, sus primeras participaciones en obras destacables comienzan a producirse en aquella década de 1770. Es en esta fecha cuando se recoge su actuación en la ‘vista ocular’ de la obra de la escalera de

¹¹⁹⁹ COUSELO BOUZAS (1933, 337).

¹²⁰⁰ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 37).

San Martín. Couselo Bouzas, a propósito de Fray Manuel de los Mártires y su actividad artística, también había recogido que se trataba de una intervención conjunta de la siguiente manera:

“En 1771 fueron como técnicos para ver si podía correr riesgo la fachada de la iglesia al bajar la puerta abriendo los muros de la misma, Ferro Caaveiro y Fr. Manuel de los Mártires, y éste la examinó una vez hecha lo mismo que las escaleras, por él planeadas como dijimos”¹²⁰¹.

Expuesto esto, resulta evidente que ambos maestros actuaron en la supervisión de esta obra. Por lo que parece se trataba de una medida preventiva, que buscaba confirmar que con el rebaje de la posición de la puerta de acceso a la iglesia, la fachada no corría peligro de derrumbe. La cuestión — que en las palabras de Couselo parece no estar confirmada documentalmente— radica en que confirma que la traza de la escalera se debe al fraile lego, y no la atribuye a Ferro Caaveiro¹²⁰². Respecto a este último, es Pérez Rodríguez quien concede el beneficio de la duda al hijo del ya difunto Lucas Ferro Caaveiro. Para ello añade un dato más. Se trata de una retribución económica, un ‘regalo’, que el abad de San Martín hace al arquitecto en la semana del 8 al 13 de abril de 1771 y que ha levantado las sospechas de que se pueda tratar de un pago por alguna obra concreta a petición del monasterio y que por la cantidad de la que se trata —338 reales— bien se podría tratar del pago por el diseño de unas trazas para escalera¹²⁰³. Sin embargo, al carecer de la explicación concreta que justifique esa gratificación económica, seguimos sin poder dar respuesta a la autoría de estas trazas.

“Precede a la iglesia una elegantísima escalinata, que estaba antes en el interior del templo. Al ser colocada aquí tapióse la antigua puerta, debajo de la cual se abrió la que hay ahora, que no guarda mucha armonía con el resto de la fachada”¹²⁰⁴.

Hasta aquí los datos documentales que permiten hacer una valoración sobre la construcción de la nueva escalera exterior de la iglesia. Sin embargo, esta ingeniosa obra cuenta con un antecedente que ya ha sido destacado en algunos trabajos que abordaron la obra desde sus inicios, en el siglo XVII. Nuevamente el vacío se genera en torno a las características de aquella que fue sustituida por la nueva obra. A través de algunos discursos de peregrinos o visitantes sabemos que se trataba de una escalera interior, a la que se accedía desde una puerta superior, de la que hoy se mantiene el arco de

¹²⁰¹ COUSELO BOUZAS (1933, 452, nota a pie nº 2).

¹²⁰² Probablemente lo haga en función de aquellos planos de la biblioteca de la Universidad, citados por Murguía, que estaban firmados por Mártires. Sin embargo, resulta muy extraño que dadas las peculiares características de esta escalera, cuando Murguía tiene en sus manos aquellos planos, y sabiendo que se trata de una obra planteada para San Martín Pinario, no sepa identificar si se trata de la escalera de acceso a la iglesia.

¹²⁰³ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 393). El historiador entiende que es una cantidad muy aproximada a lo que podría costar el diseño de esta escalera, ya que es un poco superior a la que se solía pagar por los retablos en madera; y muy inferior a la que se le habría pagado por las trazas del monasterio de Corias, encargo que también se le hizo a él tras haber sido arrasado por un incendio.

¹²⁰⁴ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 292).

acceso que se superpone a la actual portada; y que desde esta se proyectaría en descenso, por debajo del coro superior, hasta el nivel rebajado de la nave central. Poco más podemos decir de esta, aunque tradicionalmente se ha sugerido que detrás de su creación se pudiera encontrar la mano de Ginés Martínez de Aranda que a la muerte de Mateo López tomó por un corto espacio de tiempo las riendas de la dirección de las obras¹²⁰⁵. No resulta extraño este dato, dado que en aquel 1605-1606 estaba participando en la creación de la Escalera Maximiliana. Por otro lado, teniendo en cuenta su destreza en la proyección de escaleras a través de su obra escrita, todo parece encajar dentro de una lógica, aun cuando no existan más testimonios aclaratorios de esta situación que un documento en el que se especifica lo siguiente:

“a hecho abrir en la parte de la iglesia que corresponde a la puerta, unos cimientos que mandamos que prosigan y si por si acaso por la falta que ay ahora de materiales no se pudiese hacer, el padre Abad presente, encargamos al que le sucediere no alce la mano de ellos”¹²⁰⁶.

Habrà que esperar a 1770 para que este espacio cobre una nueva forma. En primer lugar porque la escalera pasa a entenderse dentro del contexto urbano, formando parte de ella. Es la mediadora entre el espacio público que constituye la calle, y el espacio privado que es la propiedad de los benedictinos. Sin embargo, ellos mismos son quienes quieren que esta escalera forme parte del entramado de la ciudad, y por ello buscan la manera más hermosa con la que engrandecer este núcleo y con la que destacar su iglesia. Sin duda alguna, sigue la línea marcada por aquellas escaleras exteriores de la catedral, la iglesia de Santa Clara, o la escalera de acceso al propio monasterio. Pero a través de su análisis veremos cómo respecto a aquellas pocos rasgos en común presentan, no siendo su intrínseco carácter monumental.

El primero de los rasgos que conviene matizar es que se trata de una escalera en negativo ya que, frente a lo convencional, el acceso que se hace desde el nivel de la calle implica el acto de descender (Fig. 440). Si esto sucede así es porque el piso principal de la iglesia se encuentra situado en un nivel inferior y, en consecuencia, se hace necesario excavar el terreno que antecede a la fachada en un total de tres metros, que es la distancia que media entre ambas cotas de terreno¹²⁰⁷. Esta peculiar característica ha sido objeto de atención, y es una de las cuestiones por las que se ha considerado un ejemplo exclusivo. Sin embargo, existen precedentes para este tipo de escalera. Sin ir demasiado lejos, la solución de acceso al templo del convento de San Francisco de Santiago¹²⁰⁸, o también la de

¹²⁰⁵ COUSELO BOUZAS (1933, 702). ROSENDE VALDÉS (1982, 210). BONET CORREA (1984, 106). VILA JATO (1993a, 91). GOY DIZ (1994b, 1331-1332). PEREIRO ALONSO (1996, 34). VIGO TRASANCOS (1998a, 103-129).

¹²⁰⁶ AHDS. Fondo de San Martín. Libro de Visitas del Real Monasterio de San Martín (1605-1646). Carp. 63/8, fol. 5-r. A través de GOY DIZ (2005b, 154).

¹²⁰⁷ MARTÍ ARIS (1995, 48).

¹²⁰⁸ Este plano firmado por Martín Gabriel en 21 de junio de 1751 se conserva en el AHUS. Planos. nº 65.

la iglesia del monasterio de San Clodio de Leiro. En todos estos casos estamos ante la respuesta a un mismo problema. Fuera del territorio español existen otros ejemplos que, aunque con una composición morfológica diferente, responden a una misma necesidad. La escalera del pozzo di San Patrizio en Orvieto o la Shaft Stair de Dover, fueron concebidas como escaleras en negativo, con un fin puramente estratégico: en una que el ganado pudiera bajar a recoger agua del pozo; en la otra esconderse del enemigo. También se podrían incluir dentro de este grupo algunas de las escaleras que dan acceso a criptas, como la pensada por Carlo Maderno para acceder a la tumba de San Pedro; la de acceso al Panteón de los reyes en el monasterio del Escorial; o las de la cripta de la catedral de Santiago, entre tantas otras.

Por tanto, en lo que a la integración espacial en el terreno se refiere, esta escalera no resulta exclusiva. La originalidad de ella comienza en el momento en el que entran en juego otros factores. Y nunca mejor expresado porque esta escalera es un ejercicio de ingenio y juego con los tradicionales elementos establecidos en la creación de una escalera. Compositivamente se piensa como una escalera en forma de herradura a la que se le añaden dos alas laterales de discurso mixtilíneo. En esencia, esa es una lectura correcta. Pero un análisis más detenido llevará a verla de otra manera. En primer lugar, porque si a nivel de terreno se trata de una pieza en negativo, lo mismo sucederá con su disposición respecto a la fachada, de tal manera que la herradura que genera el cuerpo central encuentra su punto de arranque inicial en conexión inmediata con la fachada del templo. Es decir, esa abertura que genera la herradura se enfrenta directamente a la puerta, de manera que el efecto que se produce es que la escalera preside el acceso a la calle, a la ciudad. Desde este punto de vista se presenta como elemento al servicio de la urbe, requisito bajo el que se presentó su ejecución. Por otro lado, los elementos auxiliares que magnifican esta obra también invierten la tradicional disposición ascendente.

La complejidad en el diseño de esta escalera es la que la sublima, de tal manera que por la siguiente razón no debemos simplificarla a una simple disposición en herradura. En realidad su diseño puede partir de la yuxtaposición de varias circunferencias con diferentes diámetros en los que se engastan dos modos de escalera, respondiendo ambos a una composición de tipo complejo. En este caso encontramos una estructura inicial, que consta de cuatro tramos ahusados, en series de dos, separadas por sus correspondientes descansos. Este elemento es el que marca la diferencia entre una escalera compleja y ahusada (o de herradura) y lo que aquí se presenta. Porque en este caso lo que se está haciendo es adaptar los tramos rectos que configuran la tipología de doble escuadra perpendicular (modalidad A), a la forma curva. De esta manera, se genera un espacio central hueco que actúa a la manera de patio. En los laterales que abrazan este bloque central sucede algo similar. Se recurre en este caso a un esquema simétrico doble, en el que se emplean dos tramos mixtilíneos

que convergen en un descansillo central, paralelo a los de la escalera principal. Siguen estos dos conjuntos de escaleras laterales los mismos parámetros ya que se presentan en un planteamiento inverso.

En consecuencia, lo que se genera con esta serie de entrantes y salientes es una pluridireccionalidad en su discurso, lo que entre otras cosas las diferencia de su vecina Escalera Maximiliana. En aquella se presentaba una escalera compleja pero con un discurso bien cerrado y marcado, propio de unos esquemas clásicos importados desde el foco andaluz y a su vez herederos de la tradición clásica romana, a través de la obra de Bramante. Sin embargo, lo que se encuentra en la escalera de la iglesia de San Martín Pinario no es más que el recuerdo a toda una tradición barroca italiana que transgrede el patrón clásico para entrar en juego con él. Y que lo hace en un momento en el que los nuevos patrones académicos, impuestos desde la Academia de las Bellas Artes de San Fernando comienzan a dominar los criterios estéticos bajo los que deben entenderse las nuevas obras. Son las últimas huellas que deja esta tradición rococó, dentro de la que se enmarcaba la obra de Fray Manuel de los Mártires o Lucas Ferro Caaveiro, pero que sorprenderían en el hacer de un arquitecto que en tiempos similares está proyectando la obra del monasterio de Corias, o trabajando en los planos del nuevo edificio de la Universidad.

Por esta razón resulta de vital importancia recordar algunas de las fuentes o estampas que de alguna manera han podido influenciar en esta obra. Estas ilustraciones habitualmente tienen que ver con intervenciones urbanas en las que un gran edificio se relaciona con el entorno en el que se emplaza. Se enmarcan en el medio de grandes plazas, de espacios abiertos. En ellas se aprecia como grandes templos o edificios de carácter palaciego son presentados por medio de monumentales escalinatas de perfiles mixtilíneos, una tradición que venía impuesta desde que el siglo XVI había dado sus mejores muestras en obras como Fontainebleau (Fig. 441). Son escaleras semipúblicas, en tanto a que forman parte de dos espacios que se conciben con cierto sentido escenográfico, cumpliendo con una doble función que es la que también se hace presente en la obra compostelana: dignificar la entrada al recinto y también a la ciudad en la que se encuentra. Estas grandes escenografías fueron materializadas en algunos casos como en el del desaparecido puerto de Ripetta (1703) en Roma, que parece evocar la entrada a las antiguas villas renacentistas que fueron del gusto de franceses e italianos. Sin embargo, en esta obra, en la que la iglesia de San Girolamo degli Schiavoni (Martino Longhi) se convierte en el foco superior que centra la composición, la escalera es el elemento que la antecede y que le sirve de pedestal. Siguiendo una línea más próxima, se encuentra el proyecto realizado por Bernini en 1660 para el acceso a la iglesia de la Trinita dei Monti (Roma), coronando la piazza di Spagna y concebida bajo aquel sentido ascensional característico de los templos y santuarios del Barroco (Fig. 442).

Este esquema es similar al que Bernardo Antonio Vittone ofrece en su tratado *Istruzioni Diverse...*, publicado en 1766. La lámina que se describe como: “palacio con escalera de doble vuelta” (Fig. 443) supone un punto intermedio entre la obra de Bernini para la iglesia de la Trinidad y la de San Martín Pinario. Pese a que no tenemos indicios de que esta obra haya podido circular por los talleres artísticos compostelanos, de alguna manera pudo haberla conocido el autor de las trazas — quizás de manera indirecta— a través de alguna estampa o de otra imagen de similares características, que no se ha podido localizar. Este modelo de escalera se aproxima a algunos ejemplos del barroco italiano, destacando el de la cartuja de San Lorenzo de Padula, presentándose así como parte de un tipo de escalera que fue bastante habitual en aquellos tiempos, pues no se debe olvidar que en el territorio centroeuropeo algunos palacios como el de Bruchsal (Fig. 444) optaron por elegir este dinámico modelo de escalera monumental.

No sucede lo mismo con otras tres obras. La primera de ella es el libro de Aviler, en el que se contienen algunos modelos sueltos de escalera, generalmente vinculados a algún edificio, como es la reproducción de la Villa Farnesse en Caprarola (Fig. 54), contenido dentro de la obra de Vignola. En este grabado también queda recogida una escalera de similares características. Más interesante resulta la obra del Padre Pozzo pues a través de sus varias escenografías se manifiesta toda una tradición desarrollada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y la siguiente centuria (Fig. 445). Dentro de este grupo cabe señalar las obras de Galli Bibiena o de Piranesi (Fig. 446). La presencia de la escalera como parte integrante de la ciudad en consonancia con alguno de los templos más relevantes de la ciudad de Roma, en unos casos, de lugares imaginados, en otros, es dominante. La escalera que protagoniza el espacio público. Eso es lo que se encuentra en Compostela. Y una referencia más: la obra de Juan de Caramuel Lobkowitz¹²⁰⁹. En la parte correspondiente a su *Architectura Obliqua* registra un sinuoso perfil de barandilla ahusada (Fig. 447), coronada por varios tipos de acróteros.

El arrimo es otro de los elementos clave en la creación de la obra. El empleo de este recurso ya había sido especificado en el informe previo a la obra. Su principal función consistiría en dirigir la circunvalación. Sería el elemento visible desde el nivel de la calle. A su vez seguía las pautas comunes en otras escaleras exteriores. En este sentido habría que hacer varias matizaciones. En primer lugar sorprende el tipo de balaustres que se emplea. Poca relación se guarda respecto a los que conforman la barandilla de la escalera de acceso al monasterio que se presentaban bajo un perfil menos estilizado. Por el contrario, en los que conforman la baranda de la iglesia encontramos cierto paralelismo con dos obras de Lucas Ferro Caaveiro, el padre: la escalera del Pazo de Pedrosa y el remate que este mismo arquitecto diseña para la iglesia de San Fructuoso. Si se analiza la decoración

¹²⁰⁹ Dato sobre el que también incidió PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 398).

de los netos de los pilares, sucede algo similar. La escalera del monasterio todavía incluye un repertorio vinculado a la tradición de placas compostelana, en tanto que la escalera de la iglesia prescinde de aquel aderezo y simplemente lo reduce a un cajeado rehundido. Más complicada resulta la cuestión de los remates con que se coronaban los soportes (Fig. 448). Lo más habitual en el caso de la escalera exterior era la presencia de pináculos o jarrones acróteros. Así todavía hoy se observa en las escaleras que diseña Fray Manuel de los Mártires para la entrada al monasterio. Sin embargo, este mismo modo de operar, a primera vista, parece que no se ha seguido en la escalera de la iglesia, prescindiéndose de este elemento ornamental, que ciertamente enriquecería el resultado final de esta obra (Fig. 449).

Al menos esto es lo que sucede en la actualidad. Pero esto no quiere decir que a lo largo del tiempo la situación no haya podido ser otra. En realidad, todavía hoy en la parte superior de cada uno de esos pilares se observa un registro sobre el que en su día se dispusieron unos adornos superiores. Si se afirma con total seguridad este hecho es gracias a una importante fuente de información: la fotografía. Si recurrimos a las de Th. Thompson (1866) o a las de P. Mas (inicios del siglo XX), veremos como esta escalera estaba coronada por una serie de jarrones acróteros. Los mismos que se recogen en el grabado de Mayer (Fig. 490) y que debieron de ser eliminados en las primeras décadas del siglo XX, puesto que en algunas de las fotografías realizadas por Chicharro Bisi ya no figuran. La observación detenida de estas fotografías revela que aquellos jarrones poco tenían que ver con los que décadas atrás se habían intercalado en las escaleras del monasterio de San Martín. Su forma resulta más acorde a los postulados clasicistas, o incluso a aquel modelo presentado por Caramuel.

Teniendo en cuenta estos datos —y siempre moviéndonos en el campo de la hipótesis— convedría exponer una posible intercalación de la mano de ambos artífices, de tal manera que sobre la base de un proyecto trazado por Fray Manuel de los Mártires se pudieran haber modificado algunas partes bajo criterios más académicos. Así, a partir de una composición indiscutiblemente barroca¹²¹⁰ —probablemente presentada por aquel— se superponga una decoración más acorde a la estética del momento. Y es en ese punto donde una nueva generación —encabezada por Miguel Ferro Caaveiro— pudo haber tenido su colaboración. En esencia no dejaría de ser un proceso de similares características al acontecido en la fachada norte de la catedral, iniciada por Lucas Ferro Caaveiro, arquitecto de la última escuela del barroco local; y rematada bajo la inspección de la Academia de Bellas Artes, a través de Domingo Lois de Monteagudo. Son tiempos muy próximos, un momento

¹²¹⁰ Pese a lo sugerido por Pérez Rodríguez, acerca del gusto que Ferro Caaveiro presentó hacia la planta elíptica, creo que en este caso se va más allá de aquella forma enriqueciéndola con la pluralidad de direcciones que le otorgan las escaleras laterales. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 398).

en el que Fray Manuel de los Mártires llegaba a sus últimos años de vida¹²¹¹; mientras que para Ferro Caaveiro, hijo de su colega arquitecto, suponen los años de su gran proyección artística.

Una última cuestión a tratar sería la del sentido que tenía para la comunidad benedictina construir esta escalera, ya que el simple adorno de la ciudad solo resulta creíble en tanto en cuanto pueda ser la excusa para el propio engalanamiento de su iglesia. Tras la desamortización del monasterio en la década de 1830, la función parroquial de la iglesia se siguió manteniendo y, desde el año 1866, formó parte del Seminario Conciliar, recién establecido en las antiguas dependencias monacales. Con el paso del tiempo, las funciones litúrgicas cesaron, de tal manera que en la actualidad su uso se mantiene, aunque en menor medida, al ser desacralizada y convertida en museo. No obstante, sigue siendo uno de los mejores reclamos artísticos que presenta la ciudad, junto con la triple hélice de Santo Domingo de Bonaval. Dos escaleras, auténtico ejercicio del ingenio, que no dejan indiferente a todo aquel que las descubre por primera vez; y a los que, una vez conocidas, no dejan de sorprender.

Este nuevo uso poco tiene que ver con su original concepción. El fuerte componente escenográfico que presenta lleva a plantear —al menos— la posibilidad de que esta escalera fuera concebida con el fin de dar mayor empaque a determinados actos litúrgicos tales como procesiones. Sabemos que la tradición de los Peces, tenía su punto de partida en el convento de San Francisco y desde allí se trasladaría por las calles de la ciudad hasta el interior del templo. Se trataba de cumplir con la promesa que el santo de Asís había hecho al abad de San Martín: el pago anual con un canastillo de peces. Así se presenta el *poverello* en el retablo del crucero de San Martín, bajo esta iconografía local. Tenemos constancia de alguna de estas procesiones, sin embargo casi todas son anteriores a la fecha de construcción de la escalera. Aunque, como ya señaló Pita Galán, en la práctica esta procesión no se realizaba con la debida correspondencia¹²¹², en el Libro Becerro de la comunidad de San Francisco de Santiago se recoge parte de este recorrido:

“La víspera de la función el grauissimo Convento de San Martín embia fuegos a este Convento para despedir de noche de la torre= Emprista Dos Capas, y dos Cetros para la Procesion, un estandarte Blanco; y la fuente de plata que lleua el ¿?. La Comunidad de San Lorenzo viene toda a Asistir ala procesión. Y assi mismo la tercera Orden; para que se les combida. Formasse la Procession en la manera siguiente. (...) El Camino Ordinario para S. Martín es por deuajo

¹²¹¹ La biografía de Fray Manuel de los Mártires ha sido tratada por algunos historiadores, de manera parcial. La pérdida de la documentación conservada en el archivo del convento de Santo Domingo de Bonaval, tras el proceso de Desamortización, fue la causa principal que genera esta laguna. Su estudio más completo lo debemos a la reciente labor de Pita Galán. Gracias a él se ha conseguido saber que en el año en que se proyecta esta escalera el fraile contaría la edad de 70 años, y probablemente habría muerto pocos años después ya que en las Actas del Capítulo Provincial de la Orden de Santo Domingo, el año de 1776, ya figuraba la noticia de su defunción. PITA GALÁN (2012, 409).

¹²¹² PITA GALÁN (2011, 237).

del Hospital. Subesse por debajo de Palacio, Azabacheria, Plaza de San Benitto del Campo, Algalia de ariua, S. Miguel, y puerta de San Martín en cuya plazuela suele hauer algunas ynuenciones de fuegos. Entra la procession que aguarda el Monasterio de S. Martín en dos filas ael entrar (...)»¹²¹³.

No cabe duda que, a la vista de lo expuesto, la procesión de los peces se desarrollaba en el marco de la entrada a la iglesia y que incluso el acontecimiento se celebraba con fuegos de artificios. No se puede garantizar con total certeza que esta haya sido la razón fundamental, pero seguro que algo tuvo que ver con ello. De la misma manera es posible que se celebraran otras fiestas que tendrían como escenario principal esta fachada de la iglesia. Es el caso de la Procesión General de San Roque¹²¹⁴. Junto a estas tendríamos las propias procesiones de los benedictinos que saldrían a través del claustro procesional, por el Pórtico Real y de ahí —tras hacer el circuito habitual por las calles de la ciudad— probablemente se recogerían por la iglesia.

En cualquier caso, si la comunidad benedictina se pudo permitir el lujo de cerrar su gran programa de renovación arquitectónica del monasterio con una obra de estas características, es porque —en consonancia con el resto de las obras que progresivamente se fueron ejecutando— contaban con el suficiente poder social y económico que les permitía actuar de esta manera.

Con todo, pese a los avatares que haya podido padecer —producto del paso del tiempo—; en la escalera de la iglesia de San Martín Pinario —e igual que sucede con el resto del conjunto— se mantiene todavía la esencia del gran poder que en su día tuvo y ejerció la comunidad benedictina, a la sazón primera responsable de los cuidados de los restos del apóstol Santiago, en la ciudad de Compostela.

¹²¹³ APFS. Carp. 114. *Libro Becerro* (1703-1867). “Advertencias particulares practicadas todas necesarias a los Rverendos Padres Guardianes que proseguirán en las que les parecieren mas conuenientes”, fols. 3-4.

¹²¹⁴ PITA GALÁN (2011, 237).



Fig. 439. Barandilla.

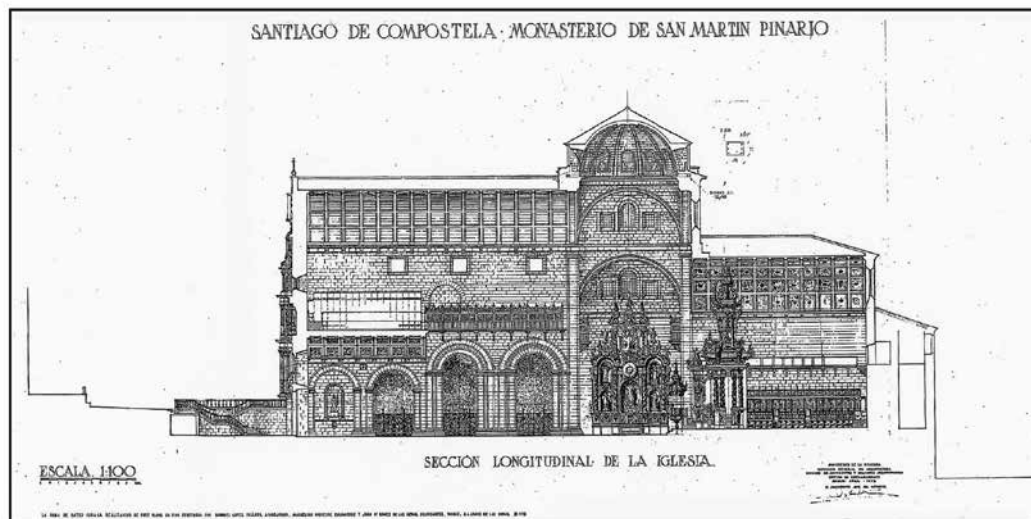


Fig. 440. Sección de la iglesia según plano de Pons Sorolla. Fuente: Castro Fernández (2006b).

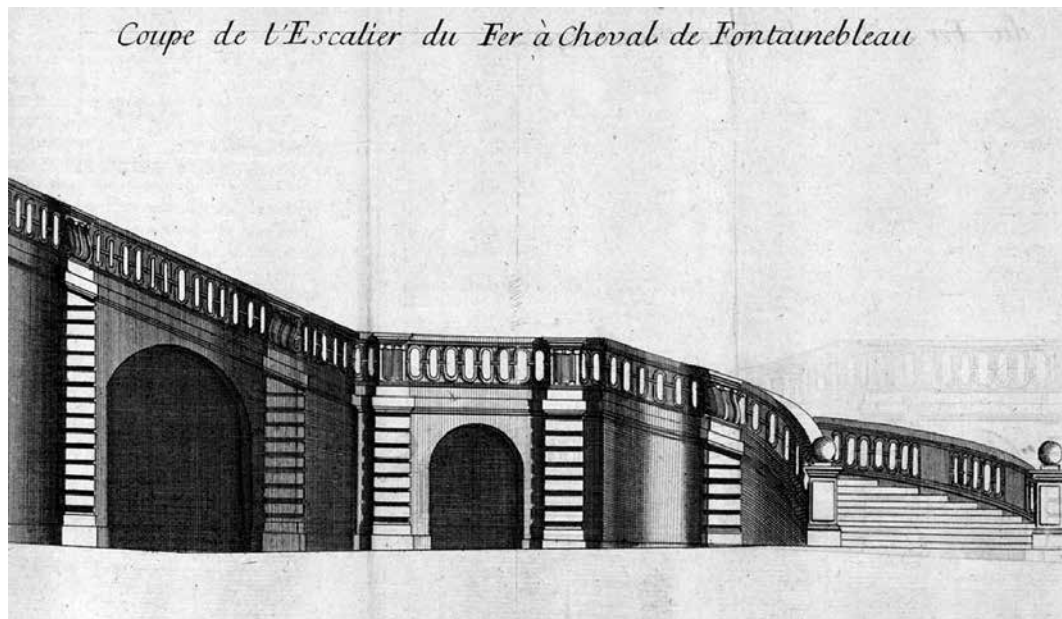


Fig. 441. Sección de la escalera del castillo de Fontainebleau. Fuente: www.fontainebleau-photo.com

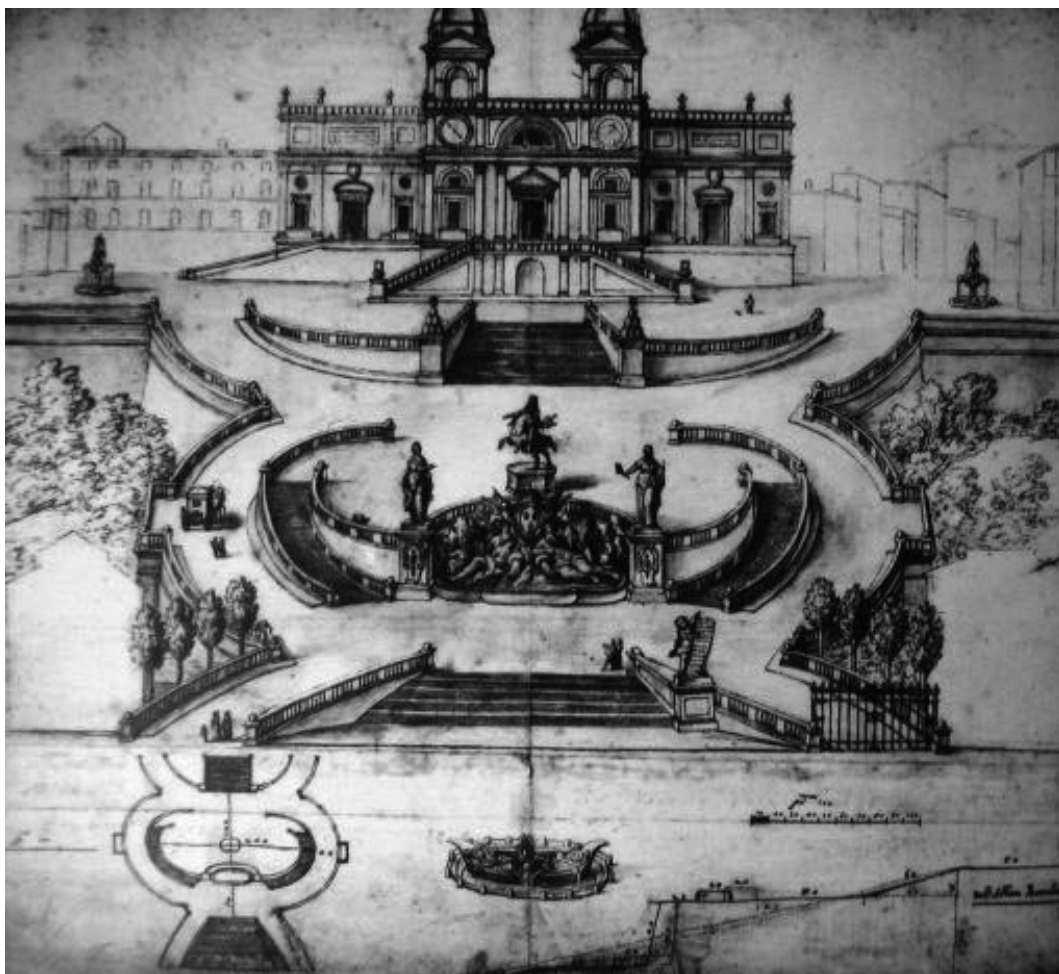


Fig. 442. Proyecto de Bernini para la Piazza di Spagna. Fuente: reinadodecarlosii.blogspot.com

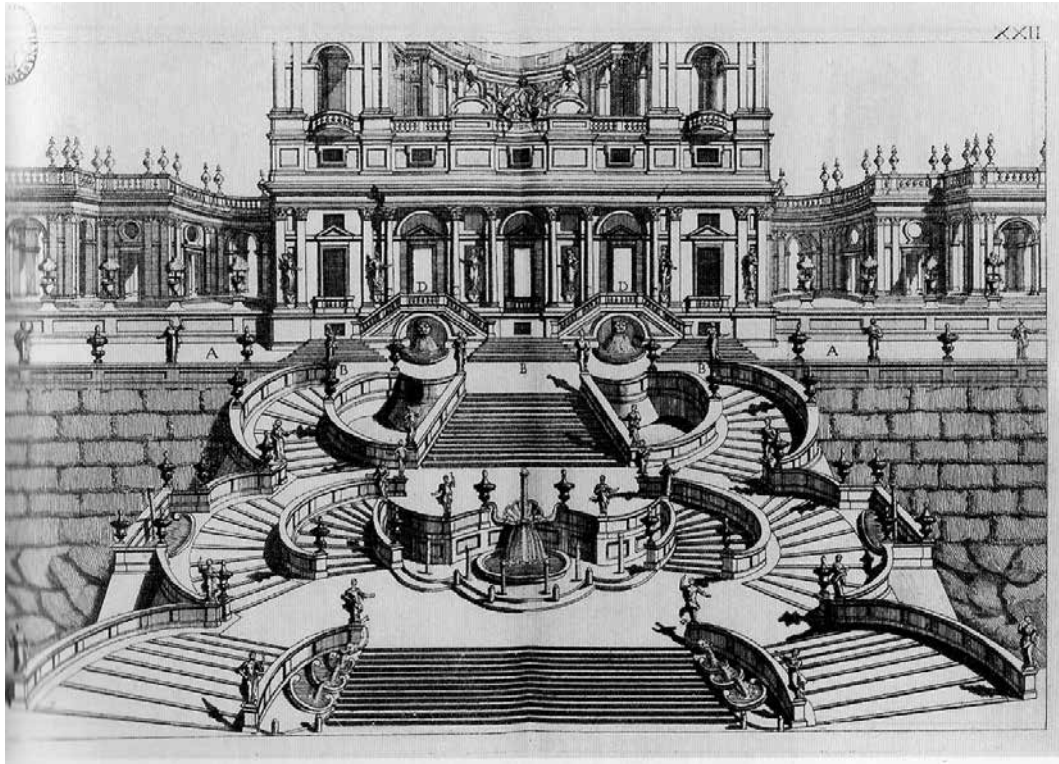


Fig. 443. Grabado que ilustra escalera de acceso a palacio. Fuente: Vittone, (1766). A través de: Evers et Alt (2003).



Fig. 444. Escalera del palacio de Bruchsal.

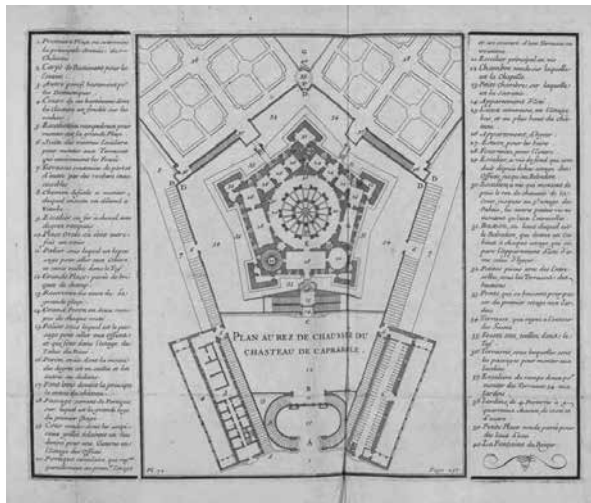


Fig. 445. Ejercicio de escalera con tramos curvos. Fuente: Pozzo (1737).



Fig. 446. Escenografía de antiguo templo. Fuente: Ficacci (2011).

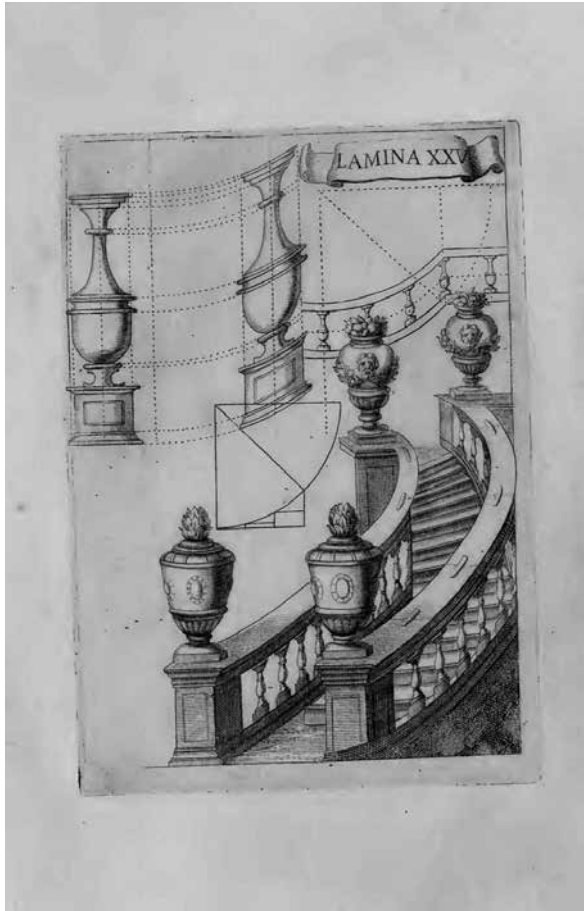


Fig. 447. Barandilla ahusada. Fuente: Caramuel (1678).



Fig. 448. Imagen que refleja el estado de la escalera en 1919. Pedro Mas. Fuente: Cabo y Costa (1996).



Fig. 449. Imagen actual desde el mismo punto.

Una de las escalinatas con más empaque de la contemporaneidad compostelana es la que salva el gran desnivel entre la plataforma de la calle del Hórreo y la estación de tren. Se sitúa en el extremo sureste de la ciudad en dirección a la carretera de Ourense. Su construcción supone la sustitución de la antigua estación de tren de Cornes, que formaba parte de la primera infraestructura ferroviaria de Compostela, realizada gracias a la labor de la RSEAPS, conservándose todavía hoy la documentación relativa a su construcción así como alguna foto de época, además del viejo edificio hoy reconstruido como centro cultural.

Lamentablemente, para el caso de la nueva estación de tren no disponemos del mismo volumen de datos que permitan hacer el seguimiento de su construcción. Las referencias bibliográficas son muy restringidas, ya que al tratarse de una estación de tren vinculada a un proyecto general —y compartido con otras estaciones— parece no haber suscitado el interés suficiente. Además, no hay que obviar que más que de un proyecto arquitectónico se trata de un trabajo dirigido por ingenieros de infraestructuras donde, como ya se verá, los edificios que servían como estaciones o apeaderos eran simples recintos al servicio de los raíles. Se ha hecho una pequeña reseña en la obra conjunta de Costa Buján y Morenas Aydillo¹²¹⁵. Sin embargo, es llamativo que un edificio de estas características —que responde a unas peculiaridades locales muy concretas— no haya sido más valorado por los historiadores. Quizá lo reciente de su construcción y su vínculo con el régimen dictatorial franquista hayan podido ser causas suficientes para no abordar, al menos hasta ahora, su estudio.

Existe otro condicionante de mayor peso que podría justificar esta situación y que tiene que ver con la falta de fuentes informativas sobre la ejecución de esta obra. En los archivos locales y de carácter público no existen copias del proyecto de obra. La consulta en el archivo de ADIF (actual gestora de la red ferroviaria española, antigua RENFE) en A Coruña no ha dado buenos resultados¹²¹⁶. Al tratarse de una obra promovida desde el Ministerio de Fomento hemos consultado su fondo documental, donde paradójicamente no se ha localizado ningún dato de interés. Tras consultar otros posibles depósitos para este proyecto como es el del museo del Ferrocarril en Madrid, finalmente hemos estado trabajando en el AGA, y allí es donde se han localizado las respuestas al enigma¹²¹⁷. Después de hacer la revisión de un larguísimo expediente de obras, compuesto por un gran número de carpetas, hemos podido entender que la estación de Santiago de Compostela forma parte de un proyecto global de infraestructura ferroviaria que planteaba unir Madrid con A Coruña. Un proyecto de grandes dimensiones y dificultades que, aunque presentó una serie de antecedentes,

¹²¹⁵ COSTA y MORENAS (1989, 368-369).

¹²¹⁶ El incendio de la antigua Estación del Norte en Coruña arrasó el archivo donde podrían estar depositados los planos.

¹²¹⁷ En este punto queremos agradecer la ayuda de doña Evelia Vega González, jefa del Departamento de Referencias del AGA, quien nos asesoró en la búsqueda de la documentación.

se retomó una vez finalizada la Guerra Civil¹²¹⁸. Una obra de necesidad urgente que permitiría comunicar a Galicia con la capital, y de ahí con el resto de puntos del país. Aunque las obras dependían del Ministerio de Fomento, se promovieron a través de lo que se conocía como Ferrocarriles del Oeste.

Para la ejecución de esta obra de gran magnitud, fue necesario sistematizar el proceso de obra, repartiendo las áreas de actuación de la cuadrillas en torno a cuatro trozos (como así aparecen denominados en la documentación) que se dividirían de la siguiente manera. El primer tramo uniría Zamora-Puebla de Sanabria; el segundo Puebla de Sanabria-Ourense; el tercero, Ourense-Santiago; y el cuarto, Santiago-A Coruña. De esta manera, la estación de tren de Santiago formaba parte del cuarto tramo. Sabemos que la actuación sobre esta debió de hacerse en los primeros años de 1940. La primera fuente de información la constituyen algunos datos conservados en los archivos locales¹²¹⁹ y en notas de prensa. Tras esto, la consulta de los detallados legajos y papeles sueltos del AGA que, a la vista de los grandes desplegables que informan sobre disposiciones de sistemas eléctricos, canalizaciones de aguas, construcción de túneles... Hemos podido localizar los desplegables que recogen la construcción de los edificios para estación, entre los que no figura la estación de Santiago de Compostela¹²²⁰. En contrapartida, se ha localizado una planta de la estación de la ciudad que en aquella misma fecha ya contemplaba la escalera bajo el esquema que todavía hoy dibuja (Fig. 451). Se trata del proyecto presentado para el abastecimiento de agua de la estación¹²²¹.

Sin embargo, a la vista de lo presentado, se puede decir que todos estos planos forman parte de un proyecto general, que además aparece firmado en el mismo año 1942 por un ingeniero y no un arquitecto, Francisco Gómez Sáinz¹²²², demostrando así el interés verdadero de esta obra. No obstante, en este caso en particular, existen determinados rasgos estéticos que no parecen propios del hacer de un ingeniero cuyos vínculos con la tradición gallega son inexistentes. Se trata una serie de elementos decorativos que relacionan la obra con el lenguaje habitual compostelano, el vocabulario

¹²¹⁸ Sucedió de la misma manera que con el proyecto de Residencia de Estudiantes, proyectada por Jenaro de la Fuente.

¹²¹⁹ AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 2371 (1942-1943), fol. 48. En la sesión del 17 de Abril de 1943 (Permanente) se alude a la inauguración del tramo de Ferrocarril Santiago-Coruña, presidida por: “S. E. el Jefe de Estado y Generalísimo de los Ejércitos de tierra mar y aire, don Francisco Franco Bahamonde”. Resulta interesante el dato de que: “salió por la puerta de las Platerías (...) marchando nuevamente a la Estación de Ferrocarril de Santiago a Coruña” y que: “terminados los saludos de rigor, se cantó un solemne Te Deum y luego se procedió a la bendición del Edificio y dependencias del mismo”. Todo ello parece sugerir que en dicho año es muy posible que la escalera también estuviera finalizada.

¹²²⁰ Nos ha sorprendido aparezcan recogidas todas las estaciones del tramo cuarto, y no se encuentre la de esta ciudad tan destacada. Desconocemos qué pudo haber sucedido con este plano, que a la vista de los otros, debía de ser de mayor interés y dimensión. Podría haberse traspapelado o ha podido ser un error de localización. Por otro lado, a diferencia del resto, probablemente también aparecería recogida la planta o alzados para la escalera monumental de acceso.

¹²²¹ AGA. 26/21818. Doc. 2, fol. 1. “Proyecto de abastecimiento de agua a las estaciones de Santiago, Órdenes, Cerceda y La Coruña”.

¹²²² De esta manera corregiremos lo dicho en anteriores trabajos, en los que todavía no habíamos localizado estos datos.

de placas que rodea los elementos que constituyen este despliegue de escalera monumental, que solo se justifica al amparo de un regreso a los modelos regionalistas en arquitectura¹²²³.

Resulta bastante probable que detrás del planteamiento compositivo de esta obra se encuentren los modelos vinculados a la tradición clásica del siglo XVI. Los grabados contenidos en la obra de Serlio son una prueba evidente del acercamiento que existe entre el prototipo que desarrolla la escalera de la estación de tren y la obra del italiano¹²²⁴. Pero este desarrollo de escalera-puente también se recoge en algunas de las imágenes del holandés Vredeman de Vries. El tipo —que no deja de ser una derivación del esquema simétrico convergente (doble escuadra. Contraída. Perpendicular. Modalidad B)— ha sido habitual en la tradición renacentista italiana, siendo la actuación Miguel Ángel en el palacio de los Senadores de la Colina Capitolina un buen ejemplo de ello (Fig. 452).

La década de 1940 en Compostela supone una vuelta a los modelos locales, especialmente relacionados con la estética del Barroco. Por esta razón, el esquema complejo clásico inicial se ve ligeramente modificado por el quiebro que experimentan los dos tiros en su punto medio, coincidiendo con los descansillos. Un recurso habitual que lo aproxima a los gustos del momento, en línea con un tipo de arquitectura que ha sido calificada de Regionalista. En realidad, si esta escalera se aproxima a aquellos modelos de la tradición italiana, es que previamente estos fueron asumidos en algunas de las grandes escaleras que la Edad Moderna compostelana había legado. Es en estas piezas —y no tanto en aquellos antiguos libros de arquitectura— donde los arquitectos del siglo XX ponen su punto de mira. Por ello, su creación se debe de interpretar en el marco de otras grandes escaleras, muy próximas en el tiempo, como su contemporánea escalera de la Residencia de Estudiantes. En la misma línea se debe entender la construcción de la escalera principal del acceso al Hospital General de Galicia, construido en torno a 1960 y desde hace algunas décadas cerrado. En ambos casos se contempla la integración del arco inferior para el acceso de coches (Fig. 453). Por tanto, se crea una escalera de carácter muy abierto que, por la disposición ligeramente acodada en sus dos tiros, proyecta un frente que —como si de una metáfora se tratara— parece recibir a todo aquel que llega a la ciudad desde la estación de tren.

Este recurso de acogida ha sido muy empleado a lo largo de la historia. Bernini lo empleó en la configuración de la plaza de San Pedro; Da Cortona hizo lo correspondiente en la configuración de Santa María de la Paz; mientras Fernando de Casas y Novoa actuó de una manera similar en la fachada de la catedral de Santiago. Sin embargo, encuentra un precedente mucho más próximo en el tiempo. Se trata de la escalinata realizada para la Exposición Regional Gallega de 1909 —luego

¹²²³ Para más información sobre este tipo de arquitectura *vid.* COSTA y MORENAS (1989, 335-385). En este capítulo hay un apartado dedicado al edificio de la estación de tren, donde se hace una pequeña alusión a la escalera.

¹²²⁴ SERLIO (1545, 55-r).

sustituida por la de la Residencia, de Jenaro de la Fuente—, que permitía unir la zona de la Herradura con la nueva área universitaria (Fig. 454). La foto realizada por Chicharro lo pone de manifiesto¹²²⁵. Se trata del mismo esquema de escalera, con la diferencia de que resulta menos dinámica y más austera en su decoración. En esta misma línea se pueden entender tantas otras escaleras, como la que precede el santuario de la Esclavitud, en Iria Flavia, obra de Casas y Novoa, y como también había sucedido en el convento de las dominicas de Belvís

Por sus características resulta lógico que la escalera ocupe un espacio de grandes dimensiones, convirtiéndose en objeto de focalización desde cualquiera de los puntos de acceso. Independiente de cualquier espacio, adquiere la forma de una ‘Y’ invertida muy abierta, provocada por la extensión y proyección de sus brazos. Para esta articulación son necesarios un total de tres descansillos: dos laterales y uno central a modo de pasarela que se corresponde con el puente. En este sentido existe una divergencia respecto al Hospital General, en el que el último tramo de escalera era el que se correspondía con el puente.

Sin duda, el esplendor barroquizante de antaño se vuelve a poner de manifiesto en esta obra del siglo XX. De nuevo la decoración es la protagonista del conjunto. Ahora ya no solo es el despliegue y la multiplicidad de tramos y tiros, sino que la balaustrada cobra un valor expresivo y artístico importante. Rodea todo el conjunto y recurre a la constante de pilares para definir las distintas partes de la escalera. Pero ahora son unos pilares de profusa decoración en la que se emplean recursos del pasado como son los cajeados con motivos geométricos, relacionados con la tradición del barroco compostelano de Simón Rodríguez. Estos esbeltos soportes se coronan con unos pináculos rematados en bola que vuelven a ser una evocación de la gloria compostelana. Por sus cuatro caras descende una especie de volutas, con lo que adquiere un valor más plástico y de mayor efecto lumínico.

Plásticos resultan los balaustres de la barandilla que transcurre entre los pilares. Aun presentando estrangulamiento resultan más compactos que los vistos en los modelos barrocos. Y luminosa es la escalera dado que esta introduce un elemento novedoso, situado sobre la propia barandilla. Se trata de una serie de faroles, con lo que la luz está garantizada, generando un efecto plenamente barroco. Como precedente de este nuevo elemento no se puede obviar la escalera de la Exposición Regional, la cual ya incluía faroles en los distintos pilares que organizaban la escalera, del mismo modo que sucede en la de la Estación de Ferrocarril¹²²⁶.

¹²²⁵ COSTA y MORENAS (1989, 178).

¹²²⁶ COSTA y MORENAS (1989, 177).

Un punto ornamental importante lo constituye el frente de escalera, espacio donde se aprovecha la altura que originan los tramos para insertar un hueco central enmarcado por pilastras y alfiz, con un relieve mixtilíneo rematado en guirnaldas. En ese espacio se insertan una serie de bancos —sistema que también se emplea en las escaleras de la Residencia— que se continúan en los laterales en correspondencia con el segundo de los tramos. Además, los espacios del primer descansillo también quedan remarcados por unas pilastras cajeadas que repiten los motivos geométricos vistos en los pilares de carga. Por último, los arcos de acceso también se coronan con estas guirnaldas, dotando a la escalera de un carácter festivo con el que Santiago recibe al viajante que llega en el tren.

La escalera de la Estación de Ferrocarril de Santiago de Compostela continúa siendo un elemento de constante tránsito. De esta manera, habitantes de la ciudad, estudiantes, viajeros, peregrinos... suben y bajan por ellas con mayor o menor prisa. Si esto es así es porque en todo este tiempo que oscila entre su construcción y nuestros tiempos, no se ha dispuesto un elemento elevador sustituto de la función de la escalera. Resulta muy extraño que en un edificio al servicio del ciudadano —y, teniendo en cuenta la importancia que en la actualidad tiene la normativa de barreras arquitectónicas— todavía hoy se carezca del elemento mecánico sustitutivo de la escalera.

La frustrada intención de demoler este edificio y su escalera para, en su lugar, construir la nueva estación adaptada al tren de alta velocidad pudo tener mucho que ver en todo este proceso. Aunque la propuesta para demolición de este conjunto fue objeto de controversia y polémicas, en la actualidad se sigue manteniendo en su disposición general. No sabemos qué sucederá en los años venideros, pero hasta el momento la escalera de la estación de tren de Santiago continúa siendo la carta de presentación de la ciudad. Si se trata de una escalera significativa para la ciudad, que forma parte de su historia y que se mantiene en un buen estado de conservación, no deberían de acometerse actuaciones que borren esta parte de la historia de la ciudad, como ha pasado en tantos otros distinguidos casos.

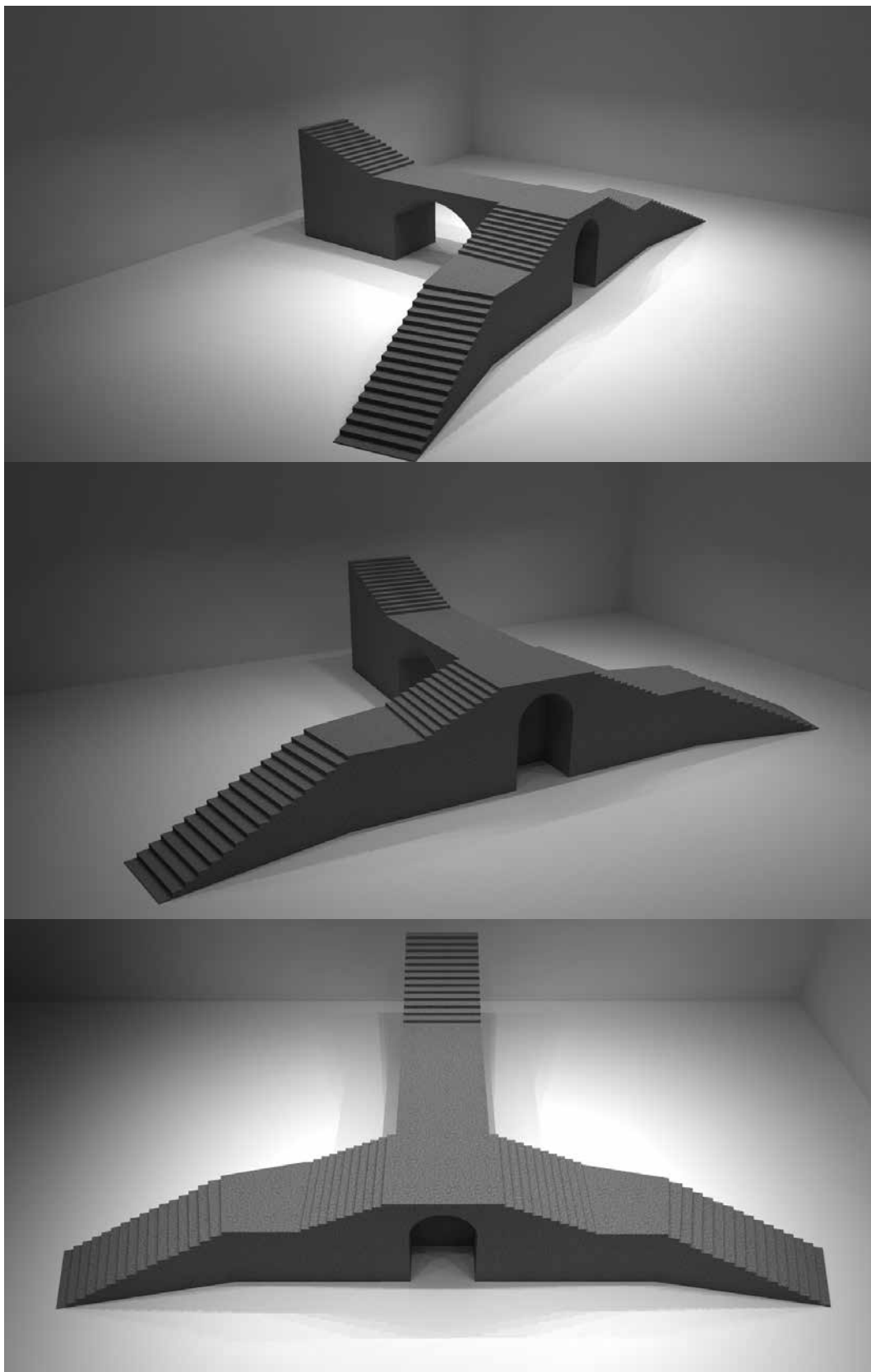


Fig. 450. Recreación de la escalera. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.

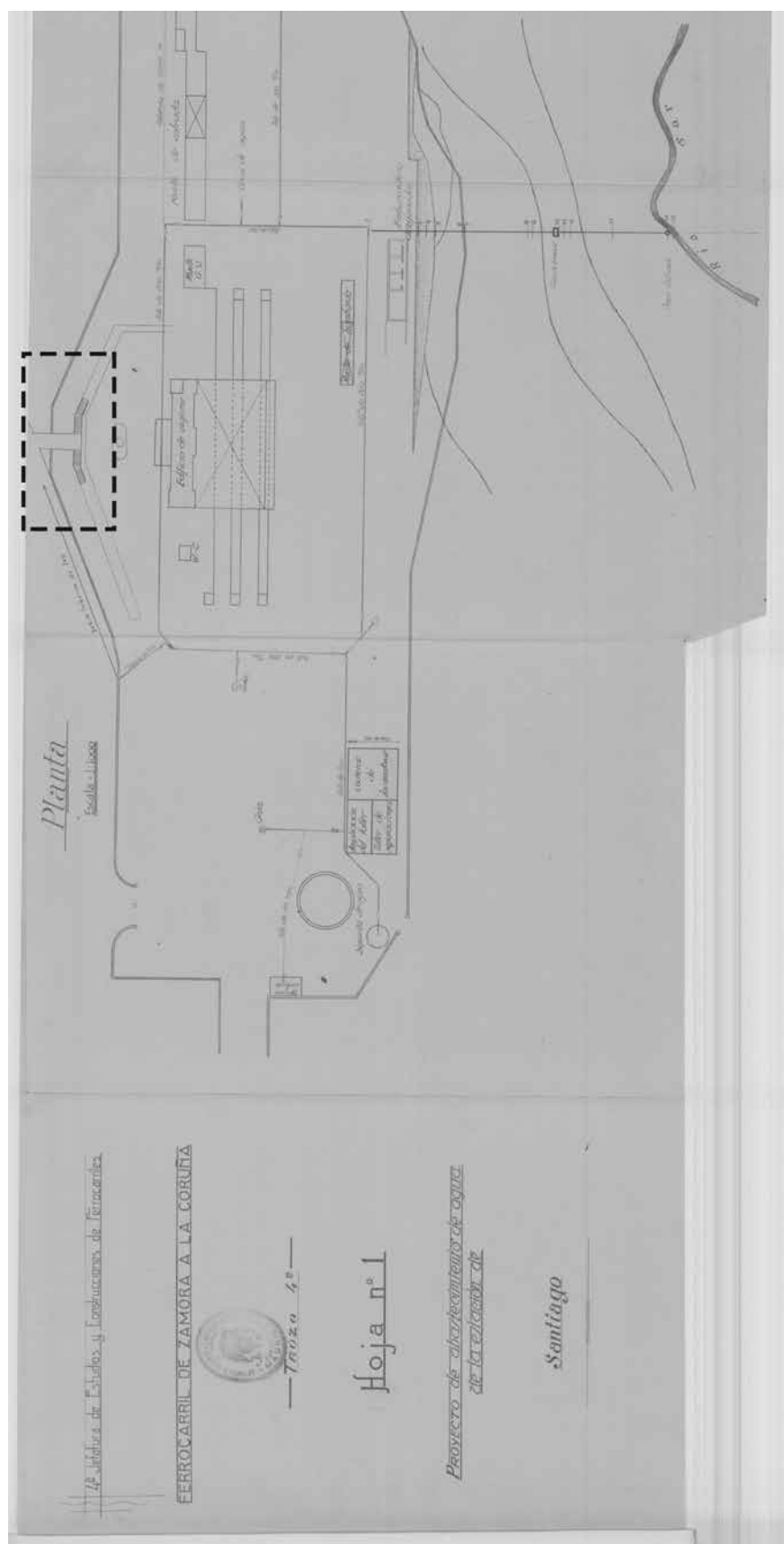


Fig. 451. Plano correspondiente al abastecimiento de agua en la Estación de Ferrocarril de Santiago. AGA. AGA. 26/21818. Doc. 2, fol. 1.



Fig. 452. Escalera del palacio de los Senadores.



Fig. 453. Escalera con arco pasadizo.



Fig. 454. Escalera de la Exposición Regional (1909). AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

En los albores del siglo XX la Universidad de Santiago se planteaba la necesidad de construir un nuevo edificio que aunara todas las funciones a las que debía dar cabida la facultad de Medicina — haciendo uso del terreno aledaño al Hospital Real— con el fin de unificar la actividad conjunta de ambos centros. Sin embargo, las dependencias de aquel antiguo hospital —aunque relativamente adaptadas a aquellos tiempos— se quedaban reducidas y presentaban cierto desgaste que fue acusado en las visitas que realizó el por entonces arquitecto de la Primera Zona, Alejandro Ferrant¹²²⁷. Desde 1936 comienzan las negociaciones para desalojar las dependencias hospitalarias e iniciar una línea de rehabilitación que conllevaría un nuevo uso del edificio. Fueron varias las propuestas que surgieron: museo, hospedería, hotel de lujo... En cualquier caso, el año de 1954 abre sus puertas como complejo hotelero vinculado al Instituto Nacional de Industria (INI), pasando a formar parte de la Red de Paradores Nacionales, en la década de 1980.

Esta situación fue la que favoreció que a finales de la década de 1950 surgiera la necesidad imperativa de crear un hospital que se presentaría bajo la denominación de Hospital General de Galicia. La iniciativa surge por expreso deseo del entonces Rector y Catedrático de Medicina, don Ángel Jorge Echeverri, que promueve construir un: “Hospital Clínico de nueva planta”¹²²⁸ cuyo uso incluiría: “los servicios del Hospital Clínico Universitario, de la beneficencia provincial y de la seguridad social”¹²²⁹. El expediente conservado en el AMS recoge algunos papeles relativos a la fase previa a su construcción. Entre ellos, todavía se conserva la carta que el Rector remite al Ayuntamiento en relación a la expropiación de los terrenos sobre los que se dispondría el nuevo edificio, acompañándolos de un plano:

“Declarada, por Decreto 2253/1960 de 24 de noviembre último, Boletín Oficial del Estado de 5 de diciembre, la urgencia de la ocupación de terrenos sitos en Santiago de Compostela para instalación del Hospital Clínico de la Facultad de Medicina (...). La superficie, en su mayor parte, está dedicada a labradío y se encuentra sita en los terrenos nombrados Las Galeras, Parroquia de San Fructuoso, de la expresada ciudad de Santiago, más la casa número uno de la calle de Entrerríos, de la misma ciudad. Ruego expida certificación relativa al líquido comprendido a la zona a expropiar, a efectos de determinar el justiprecio”¹²³⁰.

¹²²⁷ CUPEIRO LÓPEZ (2012b, 133).

¹²²⁸ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968.

¹²²⁹ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968. Carta del Alcalde fechada el 25 de abril de 1964.

¹²³⁰ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968. Carta remitida en 27 de diciembre de 1960.

La expropiación tiene lugar poco tiempo después de tal manera que el acto “tendrá lugar el día 3 de febrero, a las once de la mañana, en los terrenos a expropiar sitos en las Galeras, a no ser que V.I se dignara asistir al mismo”¹²³¹.

Pocos datos más de interés quedan recogidos en este expediente. De hecho, se conserva parte de lo que debió de ser una serie de planos¹²³² en los que aparecería recogido este proyecto de Aurelio Botella Enríquez. Afortunadamente se conserva un plano que ilustra el proyecto de ampliación, firmado en 1965, en el que se contempla una planta simétrica y fusionada por uno de sus lados, con el edificio previo (Fig. 455). En este documento se puede observar como el acceso desde la calle se haría a través de dos grandes escalinatas, de las cuales hoy solo se conserva la inicial, que es la que corresponde al primero de los edificios, aquel que se ha sido conservado en base al valor patrimonial que presenta su fachada. En 1968 se lleva a cabo el “proyecto reformado del Hospital General de Galicia en Santiago de Compostela” a cargo del citado arquitecto¹²³³. Todavía se conservan los planos de aquellas casas para catedráticos que se disponían en la parte posterior del conjunto.

Si en lo que a documentación se refiere poco se ha podido localizar, más de lo mismo sucede con la bibliografía que se ha dedicado a este edificio. Quizá lo cercano de su construcción y lo funcional de su distribución no haya merecido el suficiente interés de los estudiosos del tema. Además, el uso continuo al que estuvo sometido este edificio y lo obsoleto de sus instalaciones —siempre al servicio de una ciencia que evoluciona constantemente—, tuvo su desenlace —como tiempo atrás había sucedido con el Hospital Real— en el cierre y caída en el olvido de este gran edificio, que todavía hoy —pese a su gran y notable deterioro— se presenta solemne en el margen de la calle Galeras (Fig. 456).

En esta notoriedad con la que se presenta el vetusto edificio, tiene mucho que ver la gran escalera monumental que dignificaba el acceso a la puerta principal del hospital y facultad de Medicina, como todavía hoy se puede leer en el arco de acceso al vestíbulo. Siguiendo la línea marcada en otros conjuntos de la ciudad esta escalera dialoga con el entorno urbano, en tanto en cuanto se convierte en elemento mediador entre el exterior y el interior. Su construcción viene determinada por la necesidad de comunicar con el primer piso en el que se encontraba la recepción. La planta baja fue diseñada para dar cabida a Urgencias, y precisamente por ello la escalera se pone al servicio de esta área, de tal manera que la parte media de su discurso se corresponde con el gran arco-pasadizo por el que accedían ambulancias y coches, con el fin de sacar a cubierto a los enfermos.

¹²³¹ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968.

¹²³² El resto de planos, en los cuales probablemente aparecería recogido el alzado y planta de la escalera, no figuran en el expediente. Se desconoce su paradero.

¹²³³ AMS. Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968.

Dicho esto se podrá entender que se trataba de un esquema de escalera-puente (Fig. 457), el mismo modelo que tiempo atrás sirvió para comunicar la Estación de Ferrocarril y que, en esencia, continúa la línea clásica de tradición serliana. En este caso, se podría decir que la forma sigue a la función. Sin embargo, la composición compleja a la que responde, rompe la tradición habitual de escalera exterior compostelana que se venía marcando a lo largo del siglo XX, ya que si bien sigue un esquema simétrico en este caso no se recurre a la escuadra, sino al tramo ahusado (variación del modelo simétrico de doble escuadra, contraída y perpendicular-modelo B). Este tipo de escalera mixtilínea evoca a la tradición de las villas italianas renacentistas o de algunos de los *châteaux* franceses del siglo XVI. La idea de disponer los dos primeros tiros de manera curva, parece recordar a lo que Giuliano da Sangallo realiza para la villa medicea de Poggio a Caiano. Una tradición que en Compostela se asume en alguna obra modernista, como aquel Pabellón de Recreo de Antonio Palacios —hoy guardaría de Santa Susana— (Fig. 458). Además, en el frente recurre a un elemento típico de las escaleras de Compostela: una fuente central con dos bancos laterales, como también sucede en la escalera que da acceso al mercado de Abastos (Fig. 459). Sin embargo, nunca se debe perder de vista que la escalera barroca compostelana cuenta con uno de los modelos mixtilíneos más ricos que ha podido dar la arquitectura: la de acceso a la iglesia de San Martín Pinario. Aunque ambos modelos responden a criterios espaciales y compositivos totalmente diferentes, la aplicación del tramo ahusado es común a ambas escaleras exteriores.

A lo largo de la escalera los peldaños tienen un formato de bloque, si bien es cierto que en los dos tramos curvos se estrechan más en el lado interno que en el externo, a consecuencia del giro. Se embuten en unas zancas que quedan definidas por los elementos constructivos proyectados hacia el exterior. Además, constan de huella y contrahuella, lo que les da un grado de dignificación. Destacan los pasos de arranque porque adquieren las dimensiones de un pequeño descansillo de acceso. Las contrahuellas son de escasa altura, generando un acceso más cómodo.

Como recurso habitual en la construcción de la escalera se dispone una maciza barandilla que en su perfil resulta ligeramente convexa. Se interpreta desnuda de ornamentación, con una serie de pilares escasamente ornamentados, respondiendo a criterios muy geométricos. La decoración es limitada y en este sentido también se podría hablar de un rasgo característico en la construcción de escaleras en la ciudad. Interesa más el pequeño detalle, aquel toque que rompe la sobriedad del conjunto y que en este caso se concentra en su parte central —a modo de descansillo-mirador— donde, a partir de unas lisas pilastras simples (laterales) o dobles (centro) que anuncian la propia disposición de la fachada, se sostienen unos grandes pináculos afines a la tradición local, ya que además se está tomando un elemento propio de la arquitectura religiosa para la arquitectura de corte civil. En este sentido, se podría decir que existe una coherencia entre el lenguaje en el que hablan las escaleras y

los códigos bajo los que se comprende el edificio —pese a ser independientes de él— en recursos estructurales y combinación de materiales (mampostería de relleno y sillares en puntos concretos). La ornamentación se complementa con la fuente en cuyo centro se intefra un pez fantástico del que brota el agua, dando mayor gracilidad al conjunto. El agua como metáfora del la vida es un elemento simbólico con el que se alude a un edificio de tales características. Y, dentro de este lenguaje de símbolos, rematando el conjunto, la concha compostelana que da sello de identidad al edificio.

Ya se ha mencionado la función que aporta este conjunto a la ciudad. Sin embargo, el hecho de que haya que subir un gran número de escaleras no resultaba muy práctico para un hospital. De ahí que por todas las incomodidades que prestaba un edificio de estas características adaptado a una nueva función; que además resulta escaso para acoger a un gran número de enfermos, se acabara sustituyendo por el actual Hospital Clínico de Santiago, proyectado en origen para tal fin. Sin embargo, las consecuencias derivadas del desalojo y traslado a las nuevas dependencias del CHUS, han sido nefastas para el estado de conservación de este edificio que respecto a su proyecto inicial se conserva parcialmente, y para ello en un precario estado de conservación que queda sometido al debate generado en torno a sus nuevos usos. Entre todas estas propuestas se ha construido en su entorno inmediato la urbanización Entrerríos, se han mejorado los parques de Galeras y el Espiño —su carretera y aceras— y, en medio de todo este discurso de reformas y mejoras, se sigue sin presentar una solución adecuada para su adaptación. Las noticias de prensa continuamente denuncian el abandono al que se ha sometido el antiguo edificio, con comentarios como: “cuando uno se adentra en los destartalados pasillos del que fuera el hospital Xeral de Santiago tiene la sensación de estar pisando el escenario de una película de terror”¹²³⁴. Así sucede en algunas de las escenas de la película *13 badaladas*, en el que el que un viejo y desgastado Hospital General se convierte en el psiquiátrico en el que la madre de Xavier (Juan Diego Botto) pasa los últimos días de su vida (Fig. 460). Alguna de las escenas de esta película recoge la dignidad que en nuestros días todavía mantiene la escalera que daba acceso al interior de este edificio.

¹²³⁴ “El antiguo hospital Xeral continúa en ‘stand by’ doce años después”, *El Correo Gallego* (ed. digital), 15 de Junio de 2001.



Fig. 455. Proyecto de ampliación con presencia de escalera. AMS.



Fig. 456. Estado actual del conjunto.



Fig. 457. Arco inferior de acceso.



Fig. 458. Pabellón de Recreo. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.



Fig. 459. Escalera del mercado del Abastos.



Fig. 460. Fotograma de la película Trece badaladas.

4.6. La escalera sobre el papel

La historia de la escalera monumental en Santiago también se define a través de todos aquellos testimonios documentales o gráficos en los que se reflejan modelos que no se llegaron a ejecutar; o en los que el paso del tiempo ha determinado su desaparición o su sustitución por otras. Este recorrido a través de las escaleras sobre el papel llevará a analizar casos que oscilan entre actuaciones realizadas en el interior de alguno de los edificios de la ciudad, por ejemplo en el colegio de San Jerónimo, el hospicio de Santa Susana o la casa nº 16 de la Rúa Nova; y también entre otros espacios abiertos —y de carácter público— que han sido la pauta sobre la que se guiaron otros conjuntos posteriores. Es el caso de la escalera realizada con motivo de la Exposición Regional de 1909.

La historia de la escalera sobre el papel es, a menudo, la historia de la escalera olvidada, perdida o desaparecida, en la medida en que muchos de estos proyectos no ejecutados han quedado relegados a un segundo plano, ocultos en el interior de archivos locales y nacionales. Aunque muchos de estos papeles —en los que aparece reflejado algún ejemplo destacado de escalera monumental— han sido recogidos y estudiados, fundamentalmente a través de la obra de Vigo Trasancos¹²³⁵, la perspectiva de analizar y abordar la función que se le concede a la escalera en estos casos es una cuestión, al menos, novedosa. Junto a la importante aportación que suponen estos dibujos como fuente de recreación de un patrimonio desaparecido, existen otros documentos que cumplen un papel fundamental, por el tipo de información que aportan. Por un lado el documento escrito que, a través de la palabra, describe algunas características de la escalera y, desde tiempos más cercanos —gracias a la invención del sistema fotográfico— todas aquellas imágenes que el objetivo captó a lo largo de los siglos XIX y XX. En este sentido las máquinas de Manuel Chicharro, P. Mas o Charles Thurston, entre otros, son el complemento adecuado para presentar algunas de las pérdidas más notables y los cambios producidos en algún caso concreto.

El estudio del pasado revela que la casuística es numerosa, pudiendo datar los primeros testimonios de escalera perdida desde el siglo XVI, aunque es realmente en el XVIII cuando se evidencia un incremento de proyectos arquitectónicos no ejecutados o actualmente desaparecidos, lo que también coincide con una etapa en la que se promovieron obras de carácter civil, en su mayor parte enmarcadas dentro de los postulados de la Ilustración, entre los que se recogen varios proyectos para los cuarteles de Infantería y Caballería de Santa Isabel; un proyecto para hospicio en el mismo espacio o la posible reforma del colegio de San Jerónimo¹²³⁶, entre otros ejemplos. En la misma

¹²³⁵ VIGO TRASANCOS (2003 y 2011).

¹²³⁶ Recuérdese como en tiempo paralelo se está planteando la construcción del nuevo edificio de la Universidad, el Seminario de Confesores o la iglesia de las Ánimas, entre otras tantas obras de corte Neoclásico.

dirección, el siglo XX aporta algunos cambios de entre los que cabe destacar la intervención realizada en el espacio que une el paseo de la Herradura y la nueva Residencia de Estudiantes.

No se puede precisar en qué momento concreto del siglo XVI la comunidad fundada por el propio *San Francisco* de Asís en 1214 —según relata la tradición— decide obrar parte de la antigua iglesia gótica [Núm. 22]. Eso sí, sabemos que el contrato se firma en 1520. Este documento —conservado en el AHUS— y rescatado por el Padre Atanasio López— revela que en un momento concreto de la citada centuria, el Terciario Fray Pedro de Aragón, promueve una obra que afecta a la portada de entrada y a una torre:

“Primeramente habeys de desfaser el arco e sobre arco de la nabe de la dicha yglesia, que es el postrero questa, justo del crucero, e tornarlo haser nuebamente del altura de la capilla mayor de dicha yglesia e a ynjbil; el qual dicho arco aveys de faser de arco e sobre arco de per piano, con sus vasas e pie derecho dende el suelo fasta los capiteles (...).

Iten mas, que aveys de haser sobre la portada que sale de la dicha yglesia derecho a la ciudad, un campanario desta manera gyar sobre los estribos de la dicha puerta una capilla de un cruzero, sobre que se ha de haser el dicho campanario, e ganarlo, e en ello faser un caracol, los pasos de piedra de grano lo que el dicho caracol vaya desde el coro fasta ençima al dicho campanario. E aveys de haser el dicho campanario derecho arriba, fasta enilar con el tejado de dicha yglesia”¹²³⁷.

Una idea muy genérica del aspecto que debía de tener este viejo templo —hoy sustituido por el actual de 1783— la aporta el plano del arzobispo San Clemente (Apéndice 1), en donde se puede apreciar el conjunto, extramuros de la ciudad, situado frente a la cerca en la vertiente que abre el camino al interior de la ciudad en la porta de San Francisco, esto es, en el flanco Noroccidental.

Hay que comprender que por aquel entonces —y según han definido estudios arqueológicos del conjunto— el antiguo templo medieval se dispondría en eje este-oeste, como venía siendo habitual, más o menos siguiendo la línea que actualmente define la fachada de entrada al convento. Es a lo largo del siglo XVII cuando darán comienzo las primeras obras que afectarán al cambio de las dependencias claustrales. Pero hasta ese momento, solo se conserva el citado testimonio que interesa por ser el primero que aporta una descripción más o menos detallada de la ejecución de una escalera actualmente desaparecida.

¹²³⁷ LÓPEZ (1916, 131-134).

La define como un caracol realizado en piedra, tipología y material comunes en la ejecución de torres. De hecho, desde el punto de vista de la teoría, son los arquitectos del siglo XVI —aquellos que trabajaron en la definición de los parámetros que debían de regir el corte de la piedra— los que en sus cuadernos o tratados ilustran los primeros modelos de escalera en piedra, estudiando los esquemas de caracol que frecuentemente trataban a partir de los viejos modelos medievales. La obra de Philibert de l'Orme o la de Andrés Vandelvira son pioneras —y probablemente coetáneas— a la creación de esta escalera construida en la iglesia de San Francisco, cuyo principal objetivo era convertirse en nexo de unión entre el coro y el campanario. Una escalera que nace en el contexto de otras tan importantes como la planteada para el colegio de Fonseca, o para la torre-reloj del mismo recinto, ambas buenos ejemplos de los nuevos postulados que poco tardarán en asumirse en Compostela porque, de hecho, ya estaban siendo asimiladas a través de otras obras como la de Hospital Real y, un poco más tarde, en el colegio de San Clemente o en la propia Escalera Maximiliana donde la curva queda sustituida por la recta. *A priori*, la formulación de este caracol poco tiene que ver con una nueva realidad que está naciendo y popularizándose en Compostela, aunque ciertamente el recurso a la construcción de caracoles circulares no es una práctica en extinción, pues sabido es que su empleo en determinados espacios —por lo general de reducidas dimensiones— seguirá siendo habitual en otros puntos de Compostela. Así sucedió en la capilla de la cofradía del Santo Espíritu de la catedral, obra de Andrade, de la misma manera que en los tratados de arquitectura española de los siglos XVII y XVIII todavía se sigue recogiendo esa tradición que parte de los tratados de estereotomía o corte de la piedra.

Los datos de este caracol son varios, pero insuficientes. Se intuye la situación que debió de ocupar en la iglesia: sobre la portada de la iglesia (Fig. 461), ocupando un lugar próximo al crucero y, por tanto, frente a la puerta de acceso a la ciudad. Por otro lado, se trataría de una escalera que cumpliría una función similar a la presentada por Andrade en el convento de Santo Domingo de Bonaval con la diferencia de que, en este caso, la escalera forma parte del espacio conventual y sus dimensiones probablemente sean mayores, lo que también queda justificado por tratarse de un modelo peculiar de caracol.

Por otro lado, es lógico pensar que por su carácter puramente práctico —situado en un espacio ciertamente marginal— debía de tratarse de un esquema circular simple, de único tiro —levógiro o dextrógiro— en el que tampoco queda bien definido si se trataba del típico husillo con árbol central —modelo arcaico y presente en antiguas construcciones medievales— o si era un caracol de Mallorca, en cuyo caso la aproximaría a modelos cercanos como el presentado en la sacristía del Hospital Real.

No obstante, hasta este momento se ha querido entender que este posible caracol desarrollado en la torre de la vieja iglesia de San Francisco haya podido tener una planta curva. Sin embargo, en el citado documento no existe ningún dato que confirme esta teoría dado que se menciona la palabra ‘caracol’, pero no se especifica si este habría tenido rampas rectas o curvas. Por ello, es necesario tomar estos datos con cierta cautela, ya que también se podría tratar de un caracol de planta rectangular o cuadrada, tipología estudiada e ilustrada en el tratado de arquitectura de Palladio y a lo largo del siglo XVI desarrollada por Mateo López en el encargo que se le hace para la *torre del Reloj del colegio de Santiago Alfeo* (o de Fonseca) —que también funcionaba como campanario— del que todavía hoy se conservan los planos¹²³⁸[Núm. 3] (Fig. 462). La obra —promovida por el arzobispo Alonso III de Fonseca— carecía de una torre-campanario y fue en torno al año 1598¹²³⁹, coincidiendo en el tiempo con el intento por reformar y ampliar el conjunto¹²⁴⁰, cuando se remitió la propuesta de torre-reloj, pensada para situarla entre los dos colegios.

En este caso —y siempre partiendo de la misma necesidad que planteaba la de San Francisco— el maestro portugués propone un sistema de escalera que se ajustaba de mejor manera a los requisitos de comodidad y seguridad que comenzaban —muy someramente— a sugerirse en los primeros recetarios de arquitectura italiana. Los dibujos para esta torre —conservados en el AHUS— presentan un modelo de escalera simple, de caracol cuadrado, articulado en torno a un ojo central. Un modelo típico palladiano y, por aquel entonces, ampliamente reconocido y empleado en la arquitectura española del Renacimiento.

Se trata de un esquema regular articulado por cuatro tramos separados por descansillos que mantiene una coherencia con el prisma de la torre. Cada rampa se definía con cuatro peldaños, evidenciado la simetría total del conjunto. Por otro lado, el empleo de esta tipología en la estructura turriforme evidencia la concienciación de este arquitecto con un esquema de escalera totalmente ajeno a la tradición de la construcción de torres medievales. En líneas generales, el proyecto se ha respetado aunque se han modificado algunos puntos. Se mantiene el primer cuerpo cúbico, aquel en el que se distribuyen una serie de pequeños vanos que son el elemento fundamental por el que se filtra la luz al interior; y en el que todavía se hace presente el escudo de las cinco estrellas que remite a su promotor, el arzobispo Fonseca. Sin embargo, las últimas reformas de acondicionamiento de este edificio también afectaron a la distribución interior del elemento turriforme. De esta manera, su acceso solo se puede hacer desde la primera planta del claustro. Además, la sustitución del viejo conjunto de escalera por una nueva, realizada en madera, impide conocer cuál sería el aspecto inicial

¹²³⁸ VIGO TRASANCOS (2003, 453).

¹²³⁹ Sobre la historia de su construcción *vid.* PÉREZ COSTANTI (1993, 539-541).

¹²⁴⁰ BONET CORREA (1984, 113).

de la obra. No obstante lo que si parece quedar claro es que se trataba de una escalera que no emplearía la piedra más que en el cierre de su caja (Fig. 463).

Al tratarse de una escalera de carácter marginal, nada hace suponer que su interior desarrolle un programa decorativo. A fin de cuentas, esta escalera no estaba prevista más que para cumplir una mera función de carácter práctico: permitir el acceso a la caja del reloj y acceder en la parte superior donde se encontraban las campanas.

Como se ha sugerido en líneas anteriores, en el colegio de Fonseca —iniciado en 1532— desde bien pronto se vio la necesidad de ampliarlo con el *colegio de San Jerónimo*, que por aquel entonces ocupaba el terreno del hospital de San Juan, en la calle de la Azabachería. En este colegio se instruía en disciplinas consideradas menores como eran las Artes, la Gramática... Las intenciones por ampliar y renovar este conjunto surgieron en las últimas décadas del siglo XVI y, aunque en su idea inicial no se llegaron a realizar, supusieron el punto de partida para el desarrollo final del conjunto, con la construcción del colegio de San Jerónimo en el extremo meridional del la plaza del Hospital, el año de 1656, bajo las trazas de Peña de Toro.

Con anterioridad —y exceptuando el proyecto desaparecido, obra de Mateo López¹²⁴¹— existen dos propuestas intermedias [Núm. 5]. La primera de ellas lleva la firma de *Juan Pérez* y está datada en torno a los años 1551 y 1555. La segunda corresponde a *Bartolomé Fernández Lechuga* y coincide con su etapa de actuación en la ciudad compostelana, poco antes de su regreso a Granada. Estos dos proyectos suponen maneras diferentes de concebir un mismo espacio. Juan Pérez propone un edificio conjunto, en el que el colegio de Fonseca y el de San Jerónimo forman parte de ‘un todo’ (Fig. 464). El paso del tiempo acabó por determinar que cada obra debía de ser independiente, manteniéndose en su forma original el colegio de Fonseca y actuando *ex novo* en la construcción del colegio de San Jerónimo, solicitándose la intervención del maestro granadino en 1638 (Fig. 465).

La estructura claustral —común a ambos proyectos— se aborda de manera diferente. Juan Pérez omite la panda sur —aquella que linda con el colegio de Fonseca— con lo que el resultado final parece quedar sometido a la influencia de su vecino. La visión independiente que proyecta Fernández Lechuga se percibe en la realización de un claustro más o menos simétrico, con un patio central de reducidas dimensiones, en una línea muy similar al ejecutado, finalmente, bajo las trazas de Peña de Toro que en su concepción inicial parte del esquema planteado por el maestro granadino.

¹²⁴¹ VIGO TRASANCOS (2003, 455).

Las propuestas de Juan Pérez y Fernández Lechuga también presentan ciertos puntos en común. Por ello, interpretan que la entrada principal al edificio ha de ser aquella que linda con la plaza del Hospital Real, complementando así la vieja imagen de este espacio en el que la fachada principal de la catedral ya estaría presidida por la escalinata diseñada por Ginés Martínez de Aranda, pero donde la imagen de las dos torres todavía se correspondería con la presentada por el canónigo Vega y Verdugo en su informe sobre el estado de la basílica, realizado en 1656; y por la ausencia del edificio que se proyectó un siglo después para Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles, y con el que se cerró la plaza en su extremo occidental.

La portada del colegio centraba el acceso al edificio y lo conectaba con su interior a través de un zaguán, un sistema habitual y de la que se acabará por hacer eco la arquitectura de los palacios urbanos de la ciudad, a lo largo del siglo XVIII. Una vez traspasado este espacio conector, Pérez y Fernández Lechuga presentan dos propuestas de ubicación de la escalera. El primero apuesta por una escalera posicionada en la retaguardia, es decir, en la parte posterior del edificio, con lo que su situación resulta —a *priori*— más complicada de localizar en la medida en que se encuentra oculta a la visión inmediata del usuario. Respecto a esta primera propuesta, Fernández Lechuga ofrece una visión más inminente, que se hace evidente desde la entrada, lo revela que el arquitecto comprende la escalera como un elemento fundamental en la accesibilidad y distribución del edificio.

En cualquier caso, ambas escaleras unían los dos niveles en los que se repartía el edificio y en donde se distribuían las diferentes estancias. El dibujo de Fernández Lechuga informa detalladamente de la división prevista. En la parte inferior se encontraban las dependencias de uso comunitario: bodegas, refectorio, cocina, despensa, las aulas, los aseos. Interesante resulta ser un pequeño pasadizo que une con el colegio de Fonseca... En esencia responde a un planteamiento similar al presentado por Juan Pérez, pues en este también se contemplaba un nexo de unión interior con el colegio de Fonseca, aunque en el segundo proyecto se plantea dar una mayor comodidad a la actividad diaria del colegio y, por ello, se aumenta el número de estancias destinadas a varias actividades. La planta superior estaba dedicada a repartir las diferentes aulas de colegiales, los dormitorios y baños.

En la planta que concibe Fernández Lechuga probablemente se pueda leer el recuerdo del colegio de San Clemente, que poco tiempo atrás acababa de ser inaugurado. El espacio y la forma de escalera que Fernández Lechuga planteó para el colegio de San Jerónimo, mantenía cierto parecido con ese precedente inmediato. Por ello, se plantea una escalera simple, de ida y vuelta, sin hueco central, compuesta en cada nivel por dos tramos rectos que quedan separados entre sí por un doble descansillo —siendo este el elemento de giro en el discurso de la escalera— y por lo que parece ser una barandilla compuesta de balaustres —la sucesión de puntos que se definen en el plano así lo

demuestra—. Guarda mayor similitud con la escalera del colegio de Fonseca y se plantea como una escalera dextrógira. Esta misma idea se sugiere en el proyecto de Juan Pérez, aunque en este caso el esquema formal de la escalera debía de seguir unos parámetros más próximos a la del colegio de Fonseca. Prueba de ello es que pretendía ser una escalera simple, de caracol formado por una triple rampa con dos descansos de mesa quebrada, en cuyo interior se albergaría un hueco central, que se convertiría en el núcleo articulador del conjunto y quizás en foco irradiador de la luz.

No obstante, al no disponer una representación en alzado de ambos conjuntos —el de Pérez y el de Fernández Lechuga— quedan muchos otros aspectos por definir. El gran inconveniente que supone carecer de estas muestras gráficas impide precisar y analizar de una manera más completa todo el conjunto. Sistema lumínico, decoración y parámetros constructivos son aspectos a los que solo sus artífices nos podrían dar respuesta. Se intuye, en cualquier caso, que debían de ser modelos muy apegados a la naciente tradición compostelana y, desde luego, la presencia que ahora plantea la escalera con respecto al resto de estancias es indicio revelador de lo que sucederá en las décadas venideras.

En esencia, este último proyecto —que está en manos de este arquitecto andaluz que trabaja para la comunidad benedictina de la ciudad— se retoma en el resultado final también ejecutado por otro maestro de obras foráneo, Peña de Toro, que llega a Santiago para trabajar en las obras de San Martín Pinario y que, en esencia, recoge las ideas de su predecesor, aunque modificándolas parcialmente. Sucedió esto en 1656, como ya se ha visto en anteriores capítulos.

Hablar de la imagen urbana del siglo XVII en Compostela obliga, ineludiblemente, a retomar la vista panorámica que ofrece Pier María Baldi (Fig. 186). Esta percepción de la ciudad ofrece la visión de una urbe en construcción, de una ciudad diferente, donde a la ausencia de la fachada de Casas y Novoa se une la de un todavía inexistente Seminario de Confesores, unas ausentes torres de la iglesia de San Francisco; unas recién construidas torres de San Agustín; o una circundante muralla en la que todavía se aprecia la puerta de la calle de las Huertas. Es, por tanto, una imagen que debe entenderse en el contexto de la década de 1660.

Por aquel entonces, nuevas casas se empezaban a construir en la ciudad. Atrás quedaba el siglo XVI, en el que los principales proyectos arquitectónicos estaban centrados en la construcción de colegios y hospitales. Al siglo XVII corresponderá la remodelación de los antiguos recintos conventuales de origen medieval y —a pesar de que habrá que esperar a que en la siguiente centuria se construyan los grandes palacios compostelanos— también la construcción de las primeras casas señoriales, habitualmente promovidas por personajes vinculados al clero. La Rúa Nova ha sido, desde bien pronto, el lugar predilecto para el levantamiento de estas casas. Su cercanía respecto a la catedral

condicionó el deseo de muchos canónigos —y tantos otros nobles— por ver construidas sus casas. El precedente a esta serie de casas lo había constituido palacio de Mondragón —posteriormente casa en la que habitó el marqués de Rivadulla— que recibe el nombre del canónigo cardenal Juan de Mondragón¹²⁴².

Un siglo después, en el solar que hace frente a esta casa, la comunidad benedictina le encarga a Domingo de Andrade la realización de unas trazas para un *edificio de nueva planta, el actual nº 16 de la Rúa Nova* [Núm. 32]. En realidad esta construcción formaba parte del pacto que la comunidad de San Martín Pinario había acordado con el cabildo, en pago por la cesión de un terreno que este le había facilitado para ampliar las dependencias del monasterio. Es así como en el año 1687 dan comienzo las obras de esta casa, de la que en la actualidad solo se conserva su fachada (Fig. 466). La remodelación decimonónica que experimentó en el siglo XIX alteró por completo la distribución original bajo la que había sido creada y finalizada en 1693. Por suerte, todavía hoy se conservan una serie de cinco dibujos firmados por Andrade que facilitan la lectura del edificio primitivo; así como del desarrollo y papel que posee la escalera en el contexto de la arquitectura civil privada, siendo otra pieza más en esta larga galería de modelos de escalera.

Al comparar la estructura que presenta el actual edificio —sede de Sargadelos en Compostela— con el dibujo de la planta de Andrade, lo primero que sorprende es que el arquitecto lo plantea bajo la tipología claustral, habitual en el siglo XVI. Es decir, se recoge la tradición renacentista de estancias que rodean un patio central, como había sucedido en los colegios de Fonseca o San Clemente, y en los hospitales Real y de San Roque; aunque con mayor probabilidad se esté guiando por su vecino palacio de Mondragón, que por aquel entonces debía de considerarse el ejemplo de palacio más moderno en Compostela. Su dibujo también es el fiel recuerdo de la tradición italiana florentina en la que la presencia de la escalera cobraba cada vez una mayor solemnidad, con su ubicación en una de las galerías del patio, idea que también podría remitir al modelo toledano planteado para el Alcázar.

La escalera parece que cobra personalidad propia en el diseño que propone Andrade, de tal manera que la panda meridional —en su extremo sur— queda totalmente ocupada con la presencia de esta escalera que, subraya el eje longitudinal del edificio. Escalera que se lateraliza —en cuanto a que no centra la planta de la casa— pero que a diferencia de lo que planteaba Fernández Lechuga en el colegio de San Jerónimo, mantiene la axialidad del conjunto. Una posición similar de escalera es la que todavía hoy se conserva en el claustro del convento de San Paio de Antealtares (Fig. 367).

¹²⁴² TAÍN GUZMÁN (1996, 147-157). VIGO TRASANCOS (2003, 428).

Domingo de Andrade destacó, entre tantas otras cosas, por la versatilidad con la que se manejó en el campo de la construcción de escaleras. Su capacidad ingeniosa ya había quedado plasmada en el vocabulario ornamental que caracteriza a todas las obras que llevan su firma. Sin embargo, esto no es suficiente y de esta manera, a través de algunas de las escaleras más bellas que ha realizado, se pueden entender los conocimientos técnicos que este hombre poseía y de los que se valió no solo para levantar obras de gran tamaño, como pudo ser la torre del Reloj, sino otras de menores dimensiones como la escalera de caracol circular de la capilla de la cofradía del Santo Espíritu; la triple hélice volada de Santo Domingo de Bonaval; o la interior del convento de Santa Clara. Dentro de todo este repertorio de modelos, la escalera de la casa número 16 de la Rúa Nova se debe de comprender como un esquema similar al planteado en el convento de las benedictinas. Parte de un tramo inicial recto que se contiene entre el muro de cierre de la casa y una barandilla en la que se alterna el macizo y los balaustres. La vuelta de la escalera se aprovecha empleando el pasillo de la galería superior del patio, que lleva de nuevo a la continuación del segundo tramo, dispuesto en la parte superior del anterior. Se trata de un modelo novedoso en la tradición compostelana, que lo aproxima —en gran medida— al tipo de escalera que pocos años después se desarrollará en el pazo de la plaza de Feijóo.

El sistema de iluminación parece que debía de actuar en función de la luz que irradiaba desde el propio patio. La inexistencia de los alzados omite cualquier otro tipo de información, tal como una hipotética decoración del conjunto; o el sistema de construcción empleado para su levantamiento.

En cualquier caso la actual imagen de la casa la convierte en un edificio acomodado a las nuevas exigencias del siglo XIX. La anulación del claustro que convertía a este edificio en único y especial, llevó a disponer la escalera principal de la casa en parte de aquel antiguo espacio, lo que responde a una concepción tipológica diametralmente opuesta (Fig. 468), que más bien parece recordar a aquellas construcciones palaciegas del XVIII centradas por un pabellón principal —reservado para contener el vestíbulo y escalera principal— y desde el que se proyectaban dos alas laterales en las que se distribuía el resto de dependencias.

A lo largo del siglo XVIII Santiago experimentó una serie de cambios que —en cierta medida— modificaron la trama urbana de la ciudad. Se proyectaron nuevos edificios, se plantearon reformas para otros. Proyectos no ejecutados o edificios desaparecidos, pero de los que de alguna manera todavía se tiene conocimiento. En la primera mitad del siglo, en la que la mentalidad de los arquitectos del Barroco se lleva a los extremos más marcados, destaca la reforma que se propone para el viejo *edificio del Tribunal de la Inquisición*, que por aquel entonces tenía su sede en un solar vecino a la iglesia de San Martín Pinario, en la *calle de la puerta de la Pena* [Núm. 33]. Sobre su

antigua ubicación en la esquina de la Plazuela de San Martín se conserva aquel dibujo, ya visto cuando se trató la escalera de la iglesia de San Martín Pinario datado en 1709, interesante porque aporta una descripción muy clara del trazado de ese sector urbano¹²⁴³ (Fig. 438).

También se han conservado los planos realizados por Casas y Novoa, de 1727¹²⁴⁴ (Fig. 469). Sin embargo, la casa que definitivamente se construyó para la Santa Inquisición, ocupó el solar de Ignacio de Calo, extramuros de la ciudad, frente a la *porta da Mámoa* [Fig. 33], y se ejecutó bajo los planos del mismo arquitecto en 1747¹²⁴⁵ (Fig. 470). Ocupaba el solar sobre el que en el siglo XX se construyó el Hotel Compostela. De esta casa también se conserva documentación gráfica. Los proyectos fueron analizados por Pita Galán¹²⁴⁶.

En ambos casos se apuesta por un mismo tipo de escalera principal, situada tras la portada de la fachada y disponiendo un zaguán de entrada intermedio, que en el caso del primer proyecto —aquel que todavía se mantenía en el solar del palacio de Monterrey— se complementaba con un tramo de escalera diferencial. En cualquiera de los casos encontramos la apuesta novedosa del siglo XVIII. Aquella que se respetará en las principales casas de la ciudad construidas en este momento —casa del Deán, casa del Cabildo o pazo de Bendaña— y que se repetirá en las sucesivas décadas —pazo de la familia Bermúdez o pazo del marqués de Camarasa—. Un modelo que poco tiene que ver con la vieja tradición renacentista y que es prueba evidente de la práctica compostelana del momento. Eso sí, parece que de alguna manera la tradición claustral se mantiene en un segundo plano. Al tratarse de un edificio de carácter judicial, penitenciario y habitacional, se debía de hacer necesaria la presencia de un espacio comunitario abierto.

La escalera que remarca el eje principal del edificio, se concibe de manera similar a la realizada en el coetáneo pazo de Bendaña. Un caracol cuadrado articulado en tres tramos, y con una puerta de acceso al patio posterior, siguiendo también un esquema similar al desarrollado en la casa del Deán. Esta estructura regular en la que se repartían las cárceles, sala de tormentos, la bodega... también albergaba la estancia del Alcalde y proveedor, la sala de reos...

Aunque en la actualidad este edificio ha desaparecido, todavía se conservan fotografías que reflejan su estado a finales del siglo XX (Fig. 471). Son imágenes en las que se presenta su fachada principal que se abría a un parque sobre el que, posteriormente, se instaló el edificio Castromil, arquitectura está última también desaparecida, y que actualmente se conoce como plaza de Galicia. A través de estas imágenes se evidencian las dimensiones de aquel edificio, que en líneas generales respondía a

¹²⁴³ TAÍN GUZMÁN (1998f, 199-215), VIGO TRASANCOS (2011, 744).

¹²⁴⁴ VIGO TRASANCOS (2011, 834-835).

¹²⁴⁵ VIGO TRASANCOS (2011, 838-839).

¹²⁴⁶ PITA GALÁN (2012, 157-191).

los planteamientos de la arquitectura de su tiempo: edificio de formato cúbico en el que sobre la fachada principal se destaca la portada central, y en la que todavía se aprecian algunas notas barrocas como el enmarcado de las ventanas con orejeras, o las grandes pilastras cajeadas que atan los dos cuerpos de los que se compone el edificio. Lamentablemente se carece de la información necesaria para poder hacer un análisis más extenso de la escalera interior. Sin embargo, en base a la similitud que presenta con otros importantes edificios de la época, se podría plantear la hipótesis de que esta escalera no supusiera más que la confirmación de un tipo habitual en la ciudad, donde se prioriza la función y la seguridad, frente al ornato.

Es más, en la prolífica obra de Casas y Novoa no sobresale —como sí había sucedido con Andrade— la construcción de escaleras. Sin embargo esto no quiere decir que no haya experimentado con ellas. Cuando se le solicita su trabajo para el remozamiento de la panda sur del claustro de la catedral, plantea un modelo de escalera apenas habitual en la tradición compostelana. Aplicaba un caracol cuadrado sostenido en su cañón central por una serie de pilares interiores. El dibujo de la casa de la Inquisición no aporta datos al respecto pues, al carecer de alzado, se desconoce el mecanismo de sujeción de la escalera.

Próximo a este edificio se localizaba un palacio hoy desaparecido [Núm. 34] (Fig. 472). El *conde de Altamira* era su propietario y su influencia sobre la ciudad era manifiesta, ya que sus dominios se extendían por otros puntos de la ciudad entre los que destacan los territorios ocupados por la robleda de Santa Susana —cedida en el siglo XVI al Ayuntamiento— o la de San Lorenzo. El palacio de Altamira ocupaba un solar que quedaba enmarcado entre la muralla de la ciudad, la iglesia de San Félix de Solovio y el convento de San Agustín. Así queda recogido en el plano de los edificios anexos a la muralla, realizado por José Crespo y Lucas Ferro Caaveiro en 1743¹²⁴⁷; y en el Catastro del Marqués de la Ensenada donde se dice que: “Tiene una casa de un alto en la Parroquia de San Felix de Solobio, calle del mismo nombre. Dcha. Huerta de dicha casa. Yzq Yglesia de dcha parroquia, con su huerta contigua”¹²⁴⁸. Con todo su origen es anterior, como así se refleja en el plano de la ciudad de 1596 (Apéndice 1). Se corresponde con el solar que desde mediados del siglo XIX fue ocupado por el mercado de Abastos. Del desaparecido edificio se conserva un plano realizado por el arquitecto municipal López Freire, datado en 1776, con motivo de una tasación de desperfectos que se había realizado sobre algunas propiedades del conde¹²⁴⁹. Por lo que se observa se debía de tratar de un conjunto de considerables dimensiones, adecuado a las necesidades del noble y su familia.

¹²⁴⁷ VIGO TRASANCOS (2011, 745).

¹²⁴⁸ ARG. Catastro del Marqués de la Ensenada. Real Lego. 2535, fol. 833-r.

¹²⁴⁹ VIGO TRASANCOS (2011, 783).

Su vínculo con la iglesia de San Félix venía determinado por la propia anexión del conjunto al templo, en el que —a la manera de los grandes conjuntos palaciegos— sobre su tribuna se encontraba un espacio cerrado, reservado para la familia, como así se recoge en el dibujo. Nuevamente se trataba de una estructura centrada por un patio al que se sometían las diferentes estancias de la casa, siguiendo así el tipo de planteamiento común en los palacios del siglo XVI.

Como venía siendo habitual y recomendado, la escalera principal se localizaba en el lateral derecho de este patio, en proximidad a las estancias de mayor relevancia del palacio¹²⁵⁰. Se habilitó en un espacio de considerables dimensiones, mayor que los que ocupaban algunas de las estancias. Este dato permite intuir la consideración que este elemento debía de tener en relación al resto de estancias de la casa. A tenor de lo explicado en el dibujo, se puede comprender que desarrollaba un esquema de planta rectangular —probablemente de ida y vuelta y sin espacio central— en conformidad con otras escaleras de su categoría. Poco más se podría precisar de esta, salvo que su inmediatez al patio interior facilitaría la entrada de luz.

En un punto muy próximo a los dominios del conde de Altamira, entre la plaza de la Pescadería y el Picho de la Cerca, y en conexión con la muralla se encuentra el *convento de San Agustín* [Núm. 35]. Tal era la proximidad al solar del noble que según quedó recogido en la escritura fundacional del patronato del convento, de 1632, se recoge que la iglesia debía de incluir una cripta para el enterramiento de los Señores de Altamira¹²⁵¹. Esta comunidad, procedente de Arzúa y fundada por Fray Francisco de Figueroa¹²⁵², se asienta en Compostela en 1617, y a partir de ese momento inicia una serie de actuaciones que llevarán a construir el nuevo convento emplazado sobre el terreno previamente ocupado por la ermita de Nuestra Señora de la Cerca¹²⁵³. Es así que en la panorámica de Pier Maria Baldi, de 1669, todavía aparecen las torres de la iglesia en construcción¹²⁵⁴. En el planteamiento inicial del conjunto se encuentran Jácome Fernández, que inicia las obras del claustro en 1617; Fernández Lechuga, que en 1633 está dando las trazas de la iglesia y del convento, luego continuadas por Francisco González de Araujo; finalmente Jácome Fernández, hijo, que en 1642 las concluye.

En cualquier caso, parece evidente que los trabajos de remate de la iglesia continuaban en ese año en el que Cosme de Medici llega en peregrinación a Santiago. Hasta el momento no se han localizado

¹²⁵⁰ En el plano se recoge que estas estancias era las del señor contador. Las habitaciones del conde y también alcalde de la ciudad, parece que quedaron limitadas en el extremo izquierdo del claustro, aquel más próximo al convento de San Agustín.

¹²⁵¹ PÉREZ COSTANTI (1993, 417).

¹²⁵² FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 191).

¹²⁵³ PÉREZ COSTANTI (1993, 417). Y BONET CORREA (1984, 137).

¹²⁵⁴ Estas torres se conservan parcialmente debido a los estragos que causó un relámpago en 1788 y que supuso la pérdida de una de ellas y el deterioro de la otra. MÁDOZ (1986, 1193). Y también PÉREZ COSTANTI (1993, 418).

planos que permitan el estudio de este edificio y, por tanto, carecemos de datos que permitan comprender el estado previo de la escalera que debía de unir las dos plantas del claustro del convento, y el estado que presentaba aquella en el último cuarto del siglo XVIII, momento en el que la comunidad solicita los servicios de Juan López Freire, el hijo, para trabajar en la configuración de una nueva escalera. Así lo recoge Couselo Bouzas:

“Entrando en el edificio de San Agustín por la puerta de la Rua Traviesa, que da entrada al claustro de dicho edificio, frente a ella, en el lienzo opuesto, hubo la escalera central y principal que daba servicio a esta grandiosa casa. Era una obra arquitectónica digna, espléndida, como eran la mayor parte de las que adornaban y daban servicio a edificios similares de esta época. D. Juan López Freire la ha planeado y dirigido su construcción. Hoy todavía puede leerse la inscripción, que allí permanece como testimonio para comprobarlo. Dice así: *Reinando la Majestad de Carlos IV y siendo Prior el R. P. M. Fr. Joaquín Fontenla se construyó esta puerta y escalera, inventada y dirigida por D. Juan López Freire. Año de MDCCXCI*”¹²⁵⁵.

Pocos son los datos que se ofrecen, pero a tenor de lo expresado por Couselo se puede intuir que se debió de tratar de una escalera de grandes dimensiones y con un discurso compositivo ciertamente interesante. No se ha podido localizar el momento exacto de la desaparición de esta escalera, lo que sí es cierto es que el convento sufrió el proceso de exclaustación en 1835¹²⁵⁶. Así lo describen Fernández y Freire en su diario: “Expulsado de aquella su casa los Hijos beneméritos del gran P. S. Agustín, quedó abandonada al primer ocupante: y los claustros de aquel lugar de retiro y oración viéronse convertidos en liceo, teatro y salón de baile (...)”¹²⁵⁷. A lo largo del siglo XX los jesuitas ocuparon este espacio, que, además, se reconvirtió en colegio. Con todo, a la vista de otras obras del arquitecto, como se estima que pudo ser el cercano palacio del marqués de Camarasa, podemos entender las características a las que pudo responder esta escalera.

Próximo a este espacio, en los inicios del siglo XVIII se dio comienzo a la construcción de unos *cuarteles de Caballería*, en el espacio vecino al convento de San Agustín [Núm. 36]. La necesidad de su construcción venía motivada por el peligro de un ataque de las tropas inglesas y holandesas durante la Guerra de Sucesión. Se trataba de una construcción de reducidas dimensiones en la que intervino Simón Rodríguez, que trabaja en la dirección de la obra entre 1703 y 1707¹²⁵⁸, bajo proyecto del ingeniero Bernardo Renau. Su trabajo en la obra se llegó a prolongar hasta 1718¹²⁵⁹. Sin embargo, desde sus orígenes se presentaron continuos problemas, unos motivados por el ataque

¹²⁵⁵ COUSELO BOUZAS (1933, 428). La misma idea queda recogida en PÉREZ COSTANTI (1993, 417).

¹²⁵⁶ PÉREZ COSTANTI (1993, 499).

¹²⁵⁷ FERNÁNDEZ Y FREIRE (1880, 192).

¹²⁵⁸ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 39, 44). Entre 1707 y 1708 Simón Rodríguez permanece encarcelado a causa de la caída de un muro del convento agustino. FOLGAR DE LA CALLE (1981, 4).

¹²⁵⁹ COUSELO BOUZAS (1933, 581).

constante de sus vecinos, los frailes agustinos; y otros relativos a la pequeña capacidad de ocupación que tenía. De esta manera en 1741 se procede a su demolición, no sin: “reservar lo más precioso de Cantería de el cuartel viejo para el nuevo, como era el gran escudo de las Armas reales, las coronaciones, columnas, escaleras y Arcos...”¹²⁶⁰. Conforme a esto, parece que la intención habría sido conservar aquellos elementos más interesantes, entre los que se destacaba la escalera, dato significativo porque pone de manifiesto el interés que causaba este elemento; así como una práctica habitual que era su readaptación a nuevos espacios. Es difícil afirmar en qué medida se pudo adaptar en el nuevo cuartel de Santa Isabel, entre otras cosas porque este edificio ya no existe.

Se conserva un plano de aquel mismo año en el que se ofrece su planta y la relación con el entorno en el que se emplazaba, lindando con la muralla de la ciudad hacia el exterior. Atribuido al mismo autor, Juan Vergel y Reylo¹²⁶¹, se recoge aquel viejo recinto que poco tiempo después fue sustituido por el cuartel del Campo de los Sapos¹²⁶². Este edificio ocupó también un nuevo solar, próximo al por entonces llamado río de los Sapos (hoy río Sarela), posteriormente conocido como Campo de Santa Isabel [Núm. 37]. Situado en el extremo oeste de la ciudad, ocupaba las proximidades del mencionado río y estaba próximo a la falda del Monte Pedroso. Este último edificio, que también experimentó cambios antes de su ejecución final, se mantuvo en pie hasta que en la década de 1970 —ante su acusado deterioro, provocado en gran medida por el abandono de sus instalaciones— fue derribado. Todavía hoy se conservan fotografías que satisfacen la curiosidad de todos aquellos que no lo llegaron a conocer (Fig. 473).

Los proyectos para estos dos cuarteles interesan porque permiten ver el papel que la escalera cumplía en la organización de un edificio de estas funciones, hasta ahora desconocido en la tradición compostelana. La primera apreciación que se podría hacer entre ambas construcciones es la diferencia de superficie que presentan. Parece evidente que el cuartel de la Cerca estaba planteado como un edificio de menores dimensiones, con capacidad para un reducido número de soldados (Fig. 474). Por lo que se refleja en el plano, el cuartel de caballería constaba de tres niveles y una bajocubierta a la que se accedía a través de unas escaleras de carácter menor. La entrada se hacía por medio de dos puertas simétricas, dispuestas en los laterales del edificio. Inmediatos a estas, dos conjuntos de escalera, también dispuestas de manera simétrica, de formato simple en ida por vuelta. Por lo que se observa a través de un alzado, los tramos rectos que las componían debían de tener unas medidas acordes a la función del edificio. De hecho, en relación al resto del conjunto se percibe que debían de tener una presencia ciertamente marcada. Por otro lado, el hecho de que se dispongan en número par probablemente se deba a la necesidad de facilitar el acceso a los oficiales.

¹²⁶⁰ FOLGAR DE LA CALLE (1989, 41).

¹²⁶¹ VIGO TRASANCOS (2011, 744).

¹²⁶² Al respecto VIGO TRASANCOS (1983, 214-215). GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE (1989, 115-125).

Al poco tiempo de derribarse este conjunto se comienzan a presentar los primeros proyectos para el *cuartel* que se preveía que ocuparía unos terrenos en el espacio conocido como *Santa Isabel* [Núm. 37]. En 1744 se presenta uno nuevo, de autoría desconocida¹²⁶³, en el que se dice que se pretendía albergar un batallón de Infantería y un cuartel, con cabida para hasta 500 caballos, lo cual significaba construir un edificio de grandes dimensiones que poco tenía que ver con su precedente. Este primer proyecto no fue seleccionado, de tal manera que en los siguientes años sucedieron otras propuestas¹²⁶⁴ hasta la finalmente ejecutada por el ingeniero Antonio de Gaver, en la década de 1760. De este momento se conservan varios planos del edificio, a la vista de los cuales se observa que existen ciertos parámetros que se mantienen respecto a los anteriores.

Se trataba de una construcción pensada para albergar un gran número de militares y, como además ampliaba sus funciones, se plantea como un edificio de pabellones, en forma de ‘U’ y, por tanto, con un patio central para los entrenamientos, de los que todavía queda constancia en algunas postales que se conservan del siglo XIX. De esta manera, la parte central se entiende como el espacio que albergaría las cuadras y establos. El acceso vendría marcado por un eje longitudinal que reparte el edificio en dos partes simétricas. En el mismo centro de ese eje, dos conjuntos de escalera simple, de ida por vuelta, que se contraponen entre sí. Los extremos del conjunto sobresalían ligeramente en planta y estaban pensados para albergar las dependencias de los oficiales. En cada uno de esos dos recintos laterales se preveía la comunicación de sus dos niveles con una escalera simple de caracol cuadrado. Precisar hasta qué punto se pudieron haber aprovechado las escaleras del viejo cuartel es una cuestión muy complicada. Del mismo modo que se reconoce —a través de alguna de las fotografías que se conservan de su exterior— que los escudos reales procedentes del viejo cuartel habían sido aprovechados en la nueva construcción, no se puede afirmar lo mismo con respecto a la escalera. Es posible que se utilizaran ciertas piezas pero, la nueva dimensión del conjunto obligaría a construir una de mayor dimensión y que, como se puede apreciar en los planos, también tendrían que ajustarse a un discurso diferente.

Pocos datos más se pueden ofrecer sobre sus características, pero en el proyecto de 1760, diseñado por José Santos Calderón de la Barca¹²⁶⁵ (Fig. 475), se perciben dos secciones de escalera: la del cuerpo central que parecía estar definida con una balaustrada del tipo local; y la de uno de los dos pabellones laterales, cuyo dato más significativo es la presencia de una ventana en el rellano intermedio. A pesar de que la descripción de estos planos no aporta mucho más, en cualquier caso se

¹²⁶³ Podría tratarse del mismo plano que RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 309, nota a pie nº 41) atribuye a Juan Vergel.

¹²⁶⁴ IDEM.

¹²⁶⁵ Al respecto *vid.* PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 416-417). Sugiere RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 309, nota a pie nº 41) la actuación en este proyecto de otros destacados arquitectos. La familia Fernández Sarela y Fray Manuel de los Mártires.

aprecia como de nuevo la escalera se convierte en elemento imprescindible para el desarrollo de las funciones del edificio.

Poco tiempo después de su creación, durante el arzobispado de Bartolomé Rajoy y Losada¹²⁶⁶, se acometen dos grandes proyectos. Uno de ellos fue el Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles que, a pesar de las inconveniencias que se le plantearon, tuvo un resultado efectivo¹²⁶⁷. El otro no tuvo el mismo resultado, si bien también se hicieron varias propuestas para su construcción. En este caso, se trataba de readaptar el espacio dispuesto para cuartel de Infantería y Caballería de Santa Isabel, habilitándolo como un *hospicio*. Se trataba de una intervención de urgencia que respondía a un problema social que afectaba a la salubridad de la ciudad. Las malas cosechas de 1768 provocaron que a lo largo del siguiente año se incrementara el número de enfermos¹²⁶⁸, para los que el Hospital Real —por aquel entonces en fase de renovación en sus claustros posteriores— no podía dar cabida. Junto a ello, se daba la circunstancia de que algunos de los hospitales de la ciudad necesitaban una serie de reformas y mejoras, a la vez que se reclamaba un espacio adecuado para albergar al sector de la sociedad más marginal, puesto que la anterior propuesta realizada por el administrador del Hospital Real, Francisco Rial, para adaptar este espacio como Hospital General no se llegó a realizar¹²⁶⁹.

Ante las peticiones de ayuda al arzobispo —en aquellos momentos involucrado en su gran proyecto constructivo— y viendo este la precariedad que afectaba a la ciudad, determina acondicionar el recinto militar como un hospicio donde dar cobijo a los pobres, huérfanos y enfermos¹²⁷⁰. Así se le comunica al Capitán General de Galicia, el marqués Maximiliano de la Croix, presentándose un informe al Consejo de Castilla¹²⁷¹ y de esta manera, por Real Resolución queda aprobada la adaptación del espacio previamente dispuesto para cuarteles de Santa Isabel¹²⁷².

Sobre esta Casa de Misericordia son varios los estudios realizados, haciendo destacar los trabajos de Palomares Ibáñez, Ortega Romero, García-Alcañiz Yuste, Taín Guzmán, o ya más recientemente y de una manera más exhaustiva la tesis doctoral de Pérez Rodríguez o el estudio de Raposo Martínez¹²⁷³. A través de estos trabajos se ha ido perfilando la historia de este proyecto frustrado —pero del que todavía se conservan varios testimonios gráficos— todos ellos obra de Miguel Ferro

¹²⁶⁶ DUBERT (2010, 44).

¹²⁶⁷ Al respecto *vid. Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles* (cap. 4.2.3., p. 559).

¹²⁶⁸ Para un análisis más completo de la situación de esta crisis *vid. MEIJIDE PARDO* (1965, 213-256).

¹²⁶⁹ RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 308).

¹²⁷⁰ PÉREZ COSTANTI (1993, 527).

¹²⁷¹ RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 306).

¹²⁷² AHUS. Fondo Municipal. Beneficencia. A.M. 1463 (1769-1771). “Casa de la Misericordia, acuerdos de la Junta”, fol. 1. Recogido en RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 309).

¹²⁷³ PALOMARES IBÁÑEZ (1977, 233-259). ORTEGA ROMERO (1971, 301-318). GARCÍA-ALCAÑIZ (1989, 115-125). TAÍN GUZMÁN (1999). PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b, 408-441). RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 301-318).

Caaveiro. Estos planos son el resultado de dos campañas diferentes¹²⁷⁴. De 1771 es esa primera remesa compuesta por cuatro vistas que representan plantas y alzados del cuartel de Santa Isabel, tal y como se encontraba en el mencionado año¹²⁷⁵. En 1775 realiza la primera propuesta, para la que el arquitecto presenta cuatro planos en los que se comprueba cómo se aprovechaba la estructura preexistente para adaptarla a las nuevas funciones¹²⁷⁶. Lo que se planteaba era ampliar esta obra añadiendo en el eje central una capilla que mediaría entre dos claustros, siguiendo una tipología habitual en la configuración de los hospitales. En torno a esos dos patios, como convenía, se articulaban las dependencias de los hombres y las de las mujeres. En la parte baja —aquella que se hacía coincidir con las caballerizas y establos— se proponía situar dependencias comunes tales como graneros, despensas, cocinas, comedores, laboratorios. En la parte superior se distribuían los dormitorios y enfermerías.

En la explicación que se da en estos planos la escalera ocupa un lugar preferente. No solo se mantiene la escalera principal original y las de los pabellones laterales destinadas a comunicar las dependencias de los oficiales, sino que junto a ellas se disponen dos conjuntos más. Estos otros nuevos conjuntos de escalera, inmediatos a la fachada, en planta aparecen recogidos bajo los números 25 y 48. Según su descripción se dice que las unas estaban pensadas para comunicar los laboratorios con los dormitorios de los pobres, que se disponían en torno al patio de hombres; mientras que las otras se construirían en el patio de las mujeres, uniendo el laboratorio con los dormitorios de las mujeres. Y junto a estas, la escalera principal en el eje de la entrada, y otras dos laterales que se describen como escalera de uso del administrador de capellanes y escalera para la rectora y maestras.

Pero el proceso se dilató en el tiempo, de tal manera que en el año 1778 todavía no se habían aprobado los planos, entre otras cosas porque las propuestas realizadas no daban una respuesta adecuada a la necesidad de dar cobijo a casi unos 2.000 enfermos. Por ello, Ferro Caaveiro realizará una última proyección para este espacio, en 1778, momento en que la situación debe de ser realmente insostenible¹²⁷⁷ (Fig. 476). Esta última opción supone una variación que no afectaba a los conjuntos de escalera, sino más bien a la ampliación de otras dependencias como eran las habitaciones.

¹²⁷⁴ Planos recogidos en VIGO TRASANCOS (2011, 865-869). Frente a la tradicional creencia de que estos dos proyectos se configuraron durante la prelatado de Rajoy y Losada (ORTEGA ROMERO: 1971, 310-316), las últimas investigaciones han determinado que este segundo proyecto se debe a Montenegro Páramo y Somoza. PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 420).

¹²⁷⁵ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 416).

¹²⁷⁶ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 420).

¹²⁷⁷ ORTEGA ROMERO (1970, 149).

Una vez más se percibe que el esquema de escalera simple ha sido el elegido en todos los casos. Un modelo tradicional de caracol cuadrado, del que pocos datos más se ofrecen en los dibujos realizados por el arquitecto. En la situación de estas escaleras en el plano se percibe la necesidad de disponerlas en puntos inmediatos y próximos a las estancias más importantes del conjunto: en la misma entrada del recinto, así como en las proximidades de los patios. La escalera nuevamente se comprende como un elemento útil e imprescindible en la distribución y accesibilidad del edificio.

El resultado final de este proyecto —a diferencia de lo que sucedió con el Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárceles— no llegó a cobrar forma física. Durante la prelatura de Bocanegra se sugirió la posibilidad de construir un edificio *ex novo*, en otro punto diferente al del río de los Sapos¹²⁷⁸. La idea no llegó a fraguar y, de esta manera, hubo que contentarse con aprovechar las instalaciones ya existentes en el cuartel de Santa Isabel y combinar la actividad hospitalaria con la militar. Así transcurrió la vida de este recinto que a finales del siglo XIX —una vez recuperadas sus funciones iniciales— se encontraba en un estado lamentable, como nos describen Fernández y Freire cuando señalan que: “construida para el arma de caballería, pero desierta hoy y en deplorable estado a causa de su inexplicable abandono (...)”¹²⁷⁹. De esta manera continuó permaneciendo hasta su desaparición en 1973¹²⁸⁰, y la disposición sobre el mismo terreno del Pabellón Municipal de Deportes de Santa Isabel.

En el año 1764 Lucas Ferro Caaveiro elabora los planos para la nueva *casa Consistorial y cárceles Eclesiástica y Seglar* que se pretendía elevar en el extremo occidental de la plaza del Hospital Real [Núm. 17] (Fig. 477 y Fig. 478). Pese a que la idea original fue modificada en cuanto a las funciones que debía desempeñar este nuevo edificio, así como en su concepción tipológica, todavía se conservan los dibujos de este primer edificio. A pesar de no tener precedente en la ciudad, esta casa de Consistorios se concebía bajo una perspectiva de sometimiento de partes, dentro de un vocabulario puramente barroco. La imponentia de este conjunto con el que se iba a cerrar una de las plazas más importantes de España se pone de relieve a partir de la fusión de tres grandes pabellones, uno central más elevado, espacio principal destinado a casa de Consistorio; y dos menores, de un único nivel en la vertiente que limitaba con la plaza, en donde se dispondrían las cárceles seglar y eclesiástica. Cada uno de ellos podría ser una unidad independiente, respondiendo a un esquema simétrico en lo que a su alzado se refiere. Sin embargo, en algunos puntos de su interior se evidencia la interrelación de espacios lo que en definitiva lo hace ser un edificio multifunción.

¹²⁷⁸ PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 434).

¹²⁷⁹ FERNÁNDEZ y FREIRE (1880, 230).

¹²⁸⁰ COSTA BUJÁN (1989, 96-97). PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a, 440).

En cada uno de esos tres volúmenes se sigue manteniendo la herencia de la tipología claustral y de, esta manera, en torno a un patio central se disponen las estancias articuladas alrededor de los corredores y tres escaleras correspondientes con cada uno de esos espacios. La importancia de esta escalera se define porque permite unir los —hasta cuatro— niveles que se presentan. Dos de ellos se correspondían con el desnivel existente en este flanco de la plaza y lindaban con el cementerio, con lo cual se trataría de niveles en negativo respecto al acceso principal del edificio determinado por la plaza del Hospital.

La manera en que se entiende cada conjunto de escalera es diferente. Los espacios menores —o cárceles— comunicaban cada uno de sus pisos a través de un caracol que en planta parece dibujar un rectángulo. Su función consistía en unir las dependencias de las plantas inferiores —calabozos, patio, cuartos de los presos más peligrosos, sala para tormentos...— con la principal donde se encontraba la entrada, las oficinas del oficial que custodiaría la entrada, archivo, capilla... Es decir, las estancias más públicas. En el mismo registro, la escalera del pabellón central se ocuparía con las dependencias consistoriales. En las plantas inferiores se establecerían las dependencias de abastecimientos y la alhóndiga o la lonja. En un plano superior las dependencias para milicianos y ya en el resto de niveles las oficinas, oratorio, archivo, salas comunes y viviendas.

La escalera principal queda bien representada en el plano. Su imposición sobre el resto de los conjuntos de escalera no solo se evidencia por su posición privilegiada en el pabellón central, sino también por el espacio —de mayores dimensiones— y el discurso que dibuja y que varía dependiendo de nivel del edificio en el que se encuentra. De esta manera, mientras en los dos pisos inferiores se opta por una escalera inicial en caracol cuadrado, todo parece indicar que los dos superiores amplían el espacio concedido a la escalera y, en consecuencia, el recorrido simple se torna en complejo. En este caso, al presentar un perfil solo se puede hacer una interpretación parcial de este proyecto. A la vista de lo presentado en los planos, todo hace suponer que se trataría de un esquema complejo de dos caracoles cuadrados en disposición paralela. La escalera se presenta como deudora de una tradición ya conocida en Compostela. Retoma el recuerdo de la Escalera Maximiliana, aunque en el caso del edificio para Consistorio no duplica las rampas, como si sucede en el caso de la catedral.

Por otro lado, este modelo podría convertirse en la influencia más directa para alguno de los diseños presentados para el edificio de la Universidad (Fig. 479). Si se tiene en cuenta que este fue obra de Miguel Ferro Caaveiro, hijo de Lucas, se podría creer que esta obra de su padre —no ejecutada— estaría en la mente de su vástago, lo cual nuevamente da muestras de la buena técnica que esta familia demostró tener a la hora de construir escaleras. Son algunos los aspectos que se deben de

contrastar entre ambos conjuntos de escalera. Si en el caso del proyecto para casa de Consistorio y Cárceles, Lucas Ferro piensa en una escalera lateralizada en el claustro, que no entorpezca en discurso axial del edificio; Miguel la plantea para la misma entrada del edificio de la Universidad, situándola en el zaguán, detrás de la fachada, haciendo de ella una especie de ‘carta de presentación’ del edificio. Por otro lado, existe no solo un factor común en cuanto a la disposición formal que se sigue en ambos conjuntos; sino también en cuanto a su concepción como un recurso para unir espacios. Se trata de una puerta que se dispone en el primer rellano y que si en el edificio de la Universidad unía el zaguán con el corredor superior del claustro; lo que en el proyecto de Ferro Caaveiro parecía atar era el pabellón central del consistorio con la cárcel eclesiástica, dando acceso a la capilla que se disponía en ese mismo punto.

Por todo esto, se podría decir que el proyecto frustrado de Lucas Ferro ha tenido consecuencias directas en la obra de su hijo. Sorprende que la mentalidad de uno de los principales representantes del barroco tardío compostelano presente un esquema de escalera que responde a criterios más bien clasicistas. Pero tampoco es de extrañar si se tienen en cuenta otros modelos de escalera compostelanos en cuya construcción, bien como tracista o bien como aparejador, participó. Sin duda, detrás de este esquema está la tradición compostelana impuesta en su vecina opuesta basílica compostelana, pero también no se puede olvidar su participación en las obras de la escalera de entrepattios del Hospital Real que por aquel 1764 estaba en fase de construcción, y en la que también estaban actuando otros destacados arquitectos de la ciudad, a la cabeza de los cuales estaba Fray Manuel de los Mártires.

Las reformas y nuevas construcciones que se llevaron a cabo en Compostela desde mediados del siglo XVIII fueron actuaciones que afectaron especialmente a edificios de carácter civil. Como ya se ha dicho, el edificio de la Universidad fue uno de los grandes proyectos que se intentaron llevar a cabo desde la década de 1770. En ese espacio de tiempo y, hasta entrados en el siglo XIX, se sucede una serie de proyectos firmados por varios arquitectos que en su mayor parte respondían a una formación clasicista y cuyos proyectos tenían que pasar la supervisión de la Academia de Bellas Artes. La construcción de un nuevo edificio destinado a la enseñanza universitaria suponía una superación respecto a los colegios tradicionales, que en este momento comienzan a quedarse pequeños y desactualizados. Por ello, en un primer momento se pretende construir un edificio que comprenda la nueva Universidad y el *colegio de San Jerónimo*. Pero esta inicial propuesta —de la que queda constancia a partir de los planos de Lois Monteagudo (1771)— pronto se descarta, de tal manera que en 1773 José Gómez y Alberto Ruibal proponen construir un nuevo edificio sobre el

antiguo proyectado por Peña de Toro en 1656 [Núm. 5] (Fig. 480)¹²⁸¹. Este nuevo edificio se replanteaba como una construcción nueva que, aunque en fachada todavía tenía ciertos rasgos heredados de la tradición barroca, en líneas generales desarrollaba un esquema clásico y ordenado, que hasta cierto punto pudo haber sido un precedente para el edificio de la Universidad¹²⁸².

El esquema simétrico que presenta el plano —en cuanto a lo que se refiere al edificio principal—, en consonancia con la práctica del momento, evidencia una tipología claustral centrada por un patio en el que se articulan las dependencias comunes y las de carácter más privado. En ese sentido se continúa una tradición que venía impuesta desde el Renacimiento y que apenas se ha modificado. Quizás el viejo estado del colegio —en unión a los deseos por construir la nueva ‘ciudad de las Luces’— motivó esta iniciativa.

En este marco es donde se vuelve a apreciar la importancia que tiene la escalera en el funcionamiento del edificio. Dos conjuntos simétricos, situados en las alas laterales del claustro. Se libera el espacio principal destinado a zaguán. Se respeta la vieja posición de la escalera de Peña de Toro. Se añade otra en el punto inmediatamente opuesto y se plantean como dos escaleras de mayores dimensiones, con un rellano de presentación que permite el acceso a la escalera. Sigue un esquema simple, de caracol en caja rectangular, que parece articularse a través de dos machones principales que a través de un color pajizo evidencian sus grandes dimensiones. Las escaleras, aunque separadas, forman parte de un todo, y persiguen generar una sensación de edificio oficial, honorable y con presencia, siguiendo una pauta habitual en los inmuebles de estas características, muy especialmente a lo largo de esta centuria.

Como era habitual en la planta baja se dispondrían las aulas, capilla, refectorio o comedor, y estas estancias se complementarían con un edificio anexo, también articulado mediante otro claustro donde se focalizarían las estancias destinadas a servicios para la comunidad —cocina fregadero, repostería— así como las dependencias de los profesores. Que existiera una marcada diferenciación entre espacios no significaba que hubiera un aislamiento entre ambas partes del mismo edificio. De hecho, en el plano se contemplan espacios de tránsito —corredores o pasillos— a través de los cuales se interrelacionan no solo los dos claustros del nuevo edificio de San Jerónimo sino que también se mantiene la unión con el viejo colegio de Fonseca.

¹²⁸¹ Al respecto *vid.* *Colegio de San Jerónimo* (cap. 4.2.1, p. 401).

¹²⁸² Ciertos aspectos como el frontón coronados con cuatro figuras, la portada destacada con pilastras de orden gigante o la repartición bien definida de los cuerpos y niveles lo aproximan al esquema que Lois Monteagudo la fachada del edificio de la Universidad y, de alguna manera, tendrá repercusión en la propuesta final con la que se remate el edificio que, a su vez, a lo largo del siglo XIX también experimentará cambios con la inclusión de un tercer nivel.

Las escaleras conducen al piso noble en el que se encontraban las habitaciones y otros espacios como biblioteca, archivo, salas comunes, comedores, gabinetes o laboratorios para el estudio de matemáticas o física, vivienda del Rector y otras para los empleados del colegio, sala de conferencias... En algunos casos nuevos espacios para nuevas funciones.

Al nivel superior solo se permitía acceder a través de una escalera, la del extremo izquierdo. Así se presenta en el plano. Este tercer nivel marcaba también una diferencia respecto al edificio del segundo patio. Estaba destinado a ocuparse con las estancias de otros colegiales, lo que permite entender la amplia capacidad para la que estaba pensado.

En cualquier caso, este es otro de esos varios proyectos que solo se conservan a través del papel. Este nuevo edificio no se llegó a ejecutar, de tal manera que ha llegado a nuestros días como otra de las propuestas que —al igual que sucedió con la iglesia de Sar o la reforma de la cabecera de la catedral— nos han legado los arquitectos de una nueva generación que en aquella década de 1770 estaban abriendo nuevos caminos en la manera de entender la arquitectura. Proyectos en los que la escalera no experimenta grandes cambios respecto a épocas anteriores, pero en las que sí se percibe la necesidad de engrandecerla y, si cabe, de ampliar su presencia en el edificio.

Poco tiempo después, en la década de 1780, se lleva a cabo el *proyecto para la construcción de la iglesia de las Ánimas*, para el que se harán varias propuestas, siendo finalmente elegida la opción presentada por Ferro Caaveiro, a su vez ejecutada por López Freire [Núm. 38]. La situación de este edificio, determinaba una construcción de características peculiares. Se trataba de ocupar un solar situado en el margen de la calle Casas Reales, próxima a la Algalia de Abajo y, por tanto, próxima a los terrenos sobre los que poco tiempo después se construyó el palacio del Marqués de Camarasa. Las propuestas se suceden entre los años 1782 y 1784 en que comienzan las obras.

Los primeros proyectos —uno de ellos firmado por López Freire y otro anónimo— proponen un edificio de planta central, de corte académico, recordando en cierta medida a la capilla de la Comunión de la catedral. Resulta muy interesante observar como en la primera propuesta, el desnivel existente entre el solar y la calle obligaba a pensar una escalera principal que nacería en la propia calle de Casas Reales, probablemente sobre el espacio que se conocía como plaza de Casas Reales —según informa el mapa topográfico de 1796 (Apéndice 4)—. Junto a esta escalera exterior se observa otra que se correspondería con aquella que permitía el acceso superior a la torre y que —respecto a la tradición— se presenta con un esquema de caracol cuadrado en torno a un machón central.

Parece que la misma necesidad de construir una escalera exterior y otra de conexión con la parte alta del edificio se encuentra en los otros dos proyectos que siguieron al de López Freire. El primero de ellos, dedicado al conde Gimonde y firmado por Bernardo Hermida y Aguiar (Fig. 481), introduce un concepto muy interesante de escalera. Se trata de una escalera exterior que no solo va a funcionar como elemento de unión y presentación de la iglesia, sino que tiene continuidad a través de un corredor que se proyecta en llano y que cruza el perfil transversal de la iglesia, para continuar con una subida hasta la calle de la Algalia de Abajo. Es, por tanto, una escalera urbana al servicio de la iglesia y también al del tránsito de la ciudad. En su propuesta de 1783 Ferro Caaveiro se hace eco de la propuesta, lo que lleva a pensar que detrás de todo esto se encuentre una posible imposición del consistorio (Fig. 482). Lo cierto es que finalmente no se ha hecho uso de este recurso de escalera-corredor. Así se presenta en el proyecto definitivo de Ferro Caaveiro, y así se mantiene en la actualidad.

Algo similar sucedió unas décadas después, en los inicios del nuevo siglo, que tenía que ver con la posible sustitución de los dos conjuntos de escaleras que centraban los dos *patios renacentistas del Hospital Real* [Núm. 2. *Vid.* Apéndice 6]. Ciertamente los nuevos modelos de escalera monumental que acostumbraban a presidir los edificios de corte regio, poco tenían que ver con aquellas dos antiguas cajas de inicios del siglo XVI¹²⁸³. Es en 1804 cuando se emite un informe firmado por Domínguez y Romay en el que se deja constancia de la urgencia de esta obra que beneficiaría la imagen general del conjunto, además de suponer un desahogo para la actividad cotidiana del edificio¹²⁸⁴ (Fig. 483). En este caso no solo se trataba de dotar al edificio de la grandiosidad que le correspondía, dándose respuesta a un principio de decoro; sino que suponía continuar una línea marcada en la escalera interclaustral que ataba los dos patios posteriores, y que había sido construida escasas décadas antes. En sintonía con esta última —y para intentar paliar la complicada comunicación existente entre los dos primeros patios así como el complicado acceso a pie que presentaba para aquellos que cargaban las camillas con los enfermos para trasladarlos de arriba abajo, y viceversa— se presentan dos propuestas para escalera principal, resultando de mayor interés el que desarrolla un modelo complejo y novedoso en la tradición local. Lo que se ofrece en ese plano, que según Rosende podría haber sido realizado por el propio Domínguez y Romay (no aparece firmado), es el sector compuesto por el zaguán de entrada que precede el acceso a la iglesia, situada en el centro de los dos claustros. Respecto al plan original, la extensión y despliegue de la nueva escalera que se propone, suponía invadir un pequeño espacio limitado por una verja en el que se disponía un pequeño altar, para ser sustituido por un primer tramo que daba comienzo al inicio de

¹²⁸³ El proyecto y reconfiguración de este espacio, que finalmente no se llegó a ejecutar, ha sido analizado en ROSENDE VALDÉS (1999, 235-237).

¹²⁸⁴ En anteriores capítulos ya se ha explicado el funcionamiento de ambas escaleras en el discurso del resto del edificio. Al respecto *vid.* *Los claustros renacentistas del Hospital Real* (cap. 4.1., p. 357).

una escalera de grandes dimensiones y características peculiares. A la vista del dibujo, se puede intuir que el proyecto de reforma implicaba aprovechar parte de la estructura inicial, probablemente con el fin de abaratar el coste, sin hacer grandes reestructuraciones que alteraran el orden dispuesto. En este caso se trataba de ensamblar en cada una de las dos unidades claustrales, dos escaleras de caracol cuadrado, contrapuestas entre sí. De esta manera, se hacía necesario hacer una serie de modificaciones que afectaban al espacio inicial del coro de la capilla, ya que sobre este se proyectaban dos tramos de escalera en sentidos opuestos, que finalizaban en sendos descansillos, haciéndose coincidir estos con el ángulo superior de los claustros. Tras hacer un giro de 90 grados cada una de esas escaleras proyectaba un nuevo tramo que se superponía sobre los dos vestíbulos intermedios que en la planta baja conectaban el zaguán de entrada con los patios, y que todavía hoy se mantienen. Con esta ingeniosa disposición se consiguió cumplir la premisa inicial de respetar el espacio preexistente de las dos escaleras independientes de los claustros, de tal manera que la caja en la que se insertaba cada una de ellas apenas debía de ser modificada, con la excepción de la dirección que debían de seguir los tramos, que ahora quedaba modificada. De esta manera, el discurso general de la escalera adquiriría las dimensiones que le eran propias, siguiéndose los patrones habituales de construcción de escalera de aquellos tiempos. Además, la comunicación entre ambos patios y sus dependencias resultaría mucho más rápida y cómoda. Esto se consigue sin apenas acometer una gran obra, recurriendo a un ingenioso sistema de escalera que finalmente no se llegó a ejecutar. Dado que solo se dispone de la planta, apenas se pueden intuir más datos que su destacada posición, su grandiosa forma y unas proporciones y medidas de elementos acordes a una escalera de estas características. Desconocemos los materiales empleados, así como la decoración que las rodearía. Sí se evidencia que el acceso se dignificaría a través de dos escalones diferenciales de perfil curvo en sus extremos y que todavía debían de respetar aquellos pequeños vestíbulos laterales que comunicaban en la planta baja con los patios. Dada su proximidad a estos, cabe pensar que el sistema de iluminación vendría determinado por la propia luz que se filtraría a través de aquellos, como también sucede con la escalera interclaustral posterior.

A lo largo del siglo XIX Compostela experimentó una evolución a través de la construcción de nuevos edificios que borraron parcialmente la imagen de la ciudad medieval y que definieron la arquitectura decimonónica. Una arquitectura pensada fundamentalmente para un sector nuevo, con gran poder adquisitivo. La burguesía se imponía como la nueva nobleza, y junto a ella surgen los primeros edificios y espacios destinados a desarrollar nuevas actividades. Es un momento de auge para la enseñanza, el espectáculo y el ocio. Es el momento de pensar en algunas de las necesidades más prioritarias del ser humano: habilitación de cementerio municipal, establecimiento de un manicomio o mejora de la red de alcantarillado... Otras se presentaban como alternativas a las actividades cotidianas del ciudadano. Disfrutar del teatro, intercambiar ideas u organizar coloquios

en el casino o dar paseos por el parque de la Alameda son buena muestra de este nuevo espíritu que nace en aquel tiempo. Es también en este momento cuando comienzan a hacerse más comunes las exposiciones regionales. En estas ha tenido mucho que ver la RSEAPS. La finalidad de esta institución consistía en “socorrer enseñando”, o lo que es lo mismo, buscar el progreso de la sociedad, su evolución. En la base de todo esto entraban en juego los parámetros de una mentalidad ilustrada como era la del rey Carlos III, a quien se debe la aprobación de estas sociedades extendidas por varios puntos de España.

La labor que se promovía desde la RSEAPS era muy amplia y abarcaba diferentes ciencias y artes. De ahí que una de las mejores maneras de promover estos nuevos conocimientos consistiera en realizar concursos, certámenes¹²⁸⁵, y también en mostrar a través de las exposiciones regionales —siguiendo la línea de las Exposiciones Universales— toda una serie de nuevos inventos o de antiguos objetos que eran símbolo de la evolución de un pueblo. Es en este contexto donde cabe establecer la *Exposición Regional de 1909*, coincidiendo con el primer Año Santo del siglo XX [Núm. 29]. La iniciativa se debe a Eugenio Montero Ríos, presidente de la RSEAPS, diputado por el distrito de Compostela y destacado político con gran aceptación e influencia en la Compostela de finales del siglo XIX.

El lugar elegido para construir parte de los nuevos pabellones donde se expondrían los objetos estaba situado en el extremo oeste de la Alameda, justo en la parte posterior al paseo de la Herradura, continuando el eje dispuesto pocos años atrás con la construcción de la escalinata de acceso a la iglesia de Santa Susana. En armonía con esta —y continuando una línea marcada por el monumento a Rosalía de Castro— se construye la primera escalinata que, como ya señaló Barral: “enlazaba el paseo de la Herradura y el Agro do Mendo”¹²⁸⁶, lo que suponía un primer paso a la apertura del ensanche de la ciudad (Fig. 484). El interés que presentaba la construcción de esta escalera ya aparece recogido en una instancia dirigida el 20 de marzo de 1909 por el presidente del Comité encargado de la organización, Pedro Pais Lapido, al alcalde de la ciudad para que se le conceda la licencia de obra:

“Teniendo en cuenta la estructura y condiciones del terreno y la necesidad de que guarden la debida y conveniente relación en cuanto a su disposición y aspecto las obras que se construyen, se ha redactado por el Arquitecto director, D. Antonio Flórez, el proyecto de una grandiosa escalinata que dé acceso a la exposición, obra que se ejecutará en su parte principal como definitiva y quedará destinada a servicio público.

¹²⁸⁵ PÉREZ COSTANTI (1993, 431).

¹²⁸⁶ ALVARELLOS (2009, 10).

Dicho proyecto se desarrolla sobre el borde exterior del paseo de Bella-Vista donde se establecen con carácter provisional las puertas y el cierre de la Exposición, descendiendo la escalinata con varias mesetas o rellanos y dos rampas complementarias, por el talud del paseo y las explanaciones que se proyectan hasta el Palacio Central, conforme a los planos que se acompañan a la presente instancia”¹²⁸⁷.

La cuestión es que esos planos de los que se habla no aparecen recogidos en la carpeta. A pesar de que una semana después se autorizó la obra, en una carta emitida por el arquitecto municipal, Antonio Reyero, se advierte que la obra debe de tener un carácter provisional para el decoro del evento. Y así fue dado que tiempo después el recuerdo de aquella vieja pero ‘grandiosa escalinata’ se mantendría en nuevas obras.

La desaparición de estas estructuras efímeras —al poco tiempo de la clausura del evento— ha sido considerada una de las grandes pérdidas arquitectónicas de la ciudad. Su riqueza estilística, en la que el lenguaje modernista era el dominante, solo se puede apreciar a través de las fotografías que todavía se conservan. En ellas se aprecia un tipo de escalera que antecede no solo a los modelos de escalera que se propusieron años después; sino que se convierte en el prototipo que guió el proyecto de escalera de acceso a la Estación de Ferrocarril de Santiago. Aunque en esta obra de 1952 se perciben algunas diferencias como el arco de recuerdo serliano; la sustitución por un único tramo en la rampa inicial; la adición de un lenguaje fuertemente arraigado a la tradición barroca local; o el ligero quiebro que se produce en los tiros laterales.

Pese a todo esto, la esencia de estos conjuntos de escalera de corte monumental y con un componente urbano en cuanto a que forman parte de su entramado se encuentra en esta escalera. A su vez, se puede percibir la influencia que sobre ella pudo tener el modelo de Manuel Pereiro Caeiro para la iglesia de Santa Susana. Se repite un mismo esquema: un tramo diferencial que da comienzo al conjunto. Tras este un rellano a modo de corredor. Acto seguido la escalera monumental. Viendo el conjunto con la distancia debida el resultado es ciertamente monumental, como si de un telón de fondo se tratara.

Es posible que su situación —en el medio de una colina o pronunciado desnivel— haya potenciado este efecto teatral que se repite en los sucesivos proyectos, como ha sido el *anteproyecto de 1935* que se realizó con motivo de la creación de la Residencia universitaria¹²⁸⁸ (Fig. 485). La escalera que proyecta Antonio Flórez de Urdapilleta responde a un mismo planteamiento de escalera integrada

¹²⁸⁷ AHUS. Fondo Municipal. Antecedentes de la Exposición Regional Gallega de 1909. A.M. 2394, pp. 53-54.

¹²⁸⁸ Las primeras iniciativas parten del año 1929. Con el inicio de la construcción del primer pabellón se plantea la urbanización del entorno y es en ese momento cuando se presentan los primeros planos donde figura la nueva escalera. COSTA y MORENAS (1989, 56).

en la naturaleza, siguiendo un esquema complejo y simétrico. Se trata de una doble escuadra con disposición perpendicular (Modalidad A). Aunque con un planteamiento formal diferente, se sigue manteniendo el mismo recuerdo en la escalera definitivamente realizada en la década de 1940 que es la que todavía se alza en la actualidad¹²⁸⁹.

En la escalera sobre el papel se encuentra parte de la historia de este elemento. A través de todos estos documentos se puede comprender su evolución y desarrollo en el ámbito local. La influencia que unos modelos han ejercido sobre otros —aun cuando están muy distantes en el tiempo— ponen de manifiesto la revalorización de los estilos y demuestran, hasta cierto punto, que la historia de los estilos es, en muchas ocasiones, el producto de un proceso cíclico, de continuos *revivals*. En otras ocasiones, se evidencia la influencia que la obra de un arquitecto ha podido causar sobre la de otro, especialmente cuando entre ambas partes existe algún nexo en común.

La interpretación de estos planos no es una cuestión sencilla, pues en muchos de ellos se presenta una planta a partir de la que se debe de rescatar la imagen que —de haberse construido— debía de presentar. En la mayor parte de los casos se carece de información relevante, como es la cuestión decorativa o el sistema constructivo al que responde. De la misma manera, la cuestión lumínica presenta complicaciones en el análisis, ya que si bien es cierto que se puede especificar en qué punto de la caja de escaleras se abrían los vanos, resulta más complicado hacer una interpretación de sus características.

La escalera sobre el papel, uno de los capítulos más olvidados en la historia de la arquitectura y, sin embargo, uno de los capítulos más interesantes y atractivos para el estudio de la cuestión.

¹²⁸⁹ Remitimos al capítulo correspondiente a *Escalera de la Residencia de Estudiantes* (cap. 4.4., p. 785).

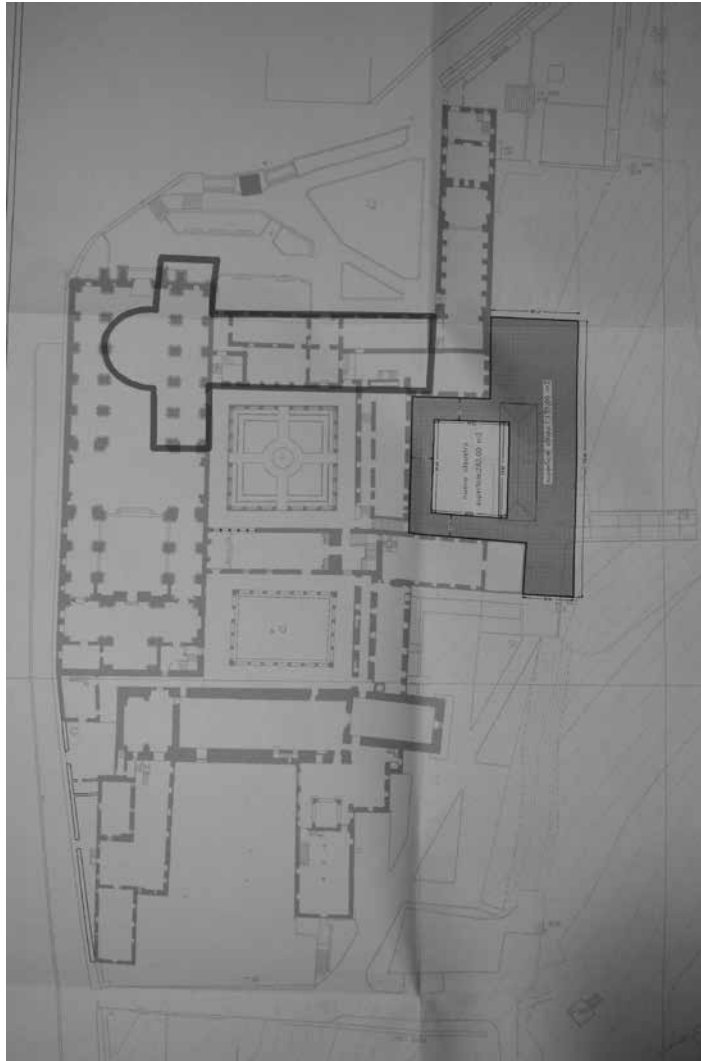


Fig. 461. Planta de San Francisco con superposición de antigua iglesia. ADXPC.

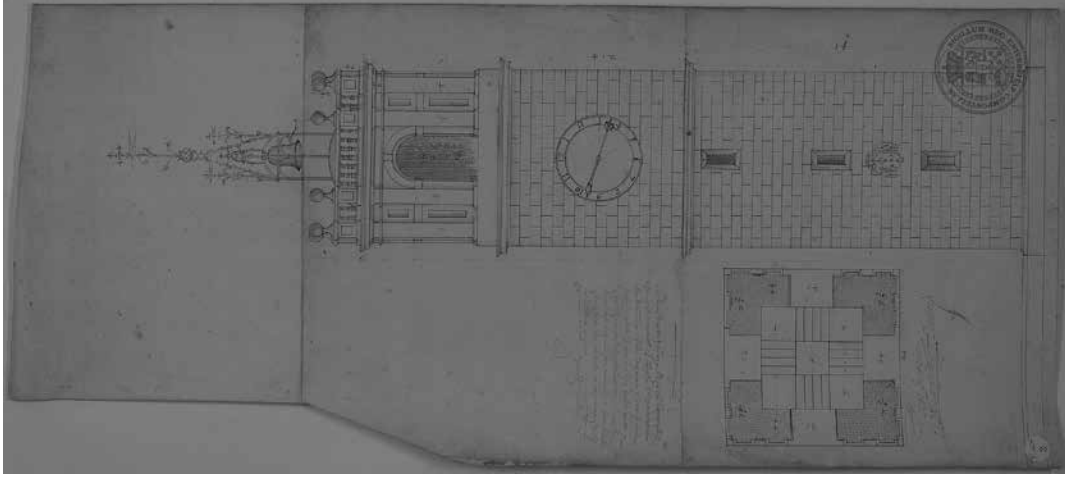


Fig. 462. Proyecto de torre campanario para el colegio de Fonseca. AHUS. Planos, nº 2.



Fig. 463. Estado actual de la escalera.

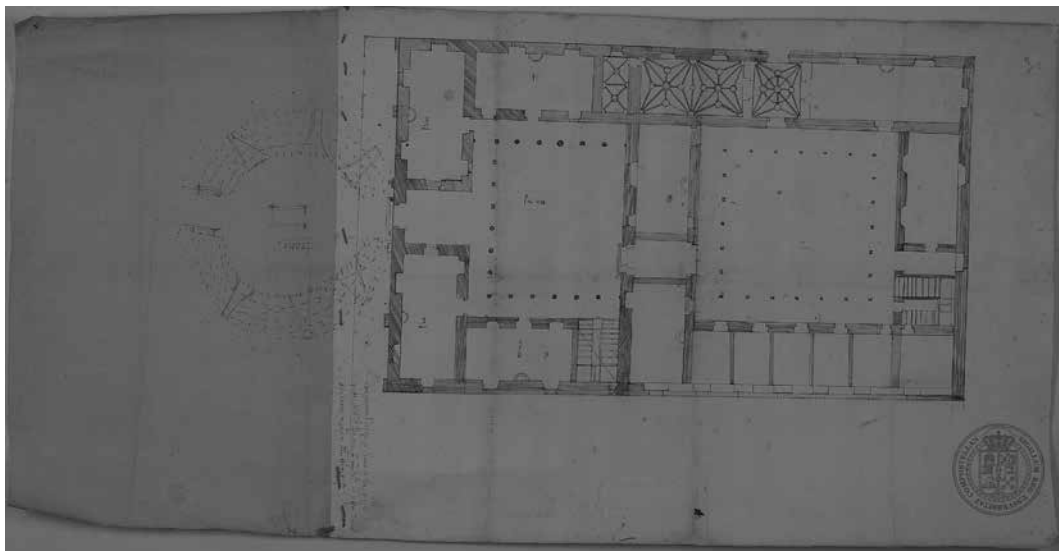


Fig. 464. Proyecto de Juan Pérez. AHUS. Planos, nº 1.

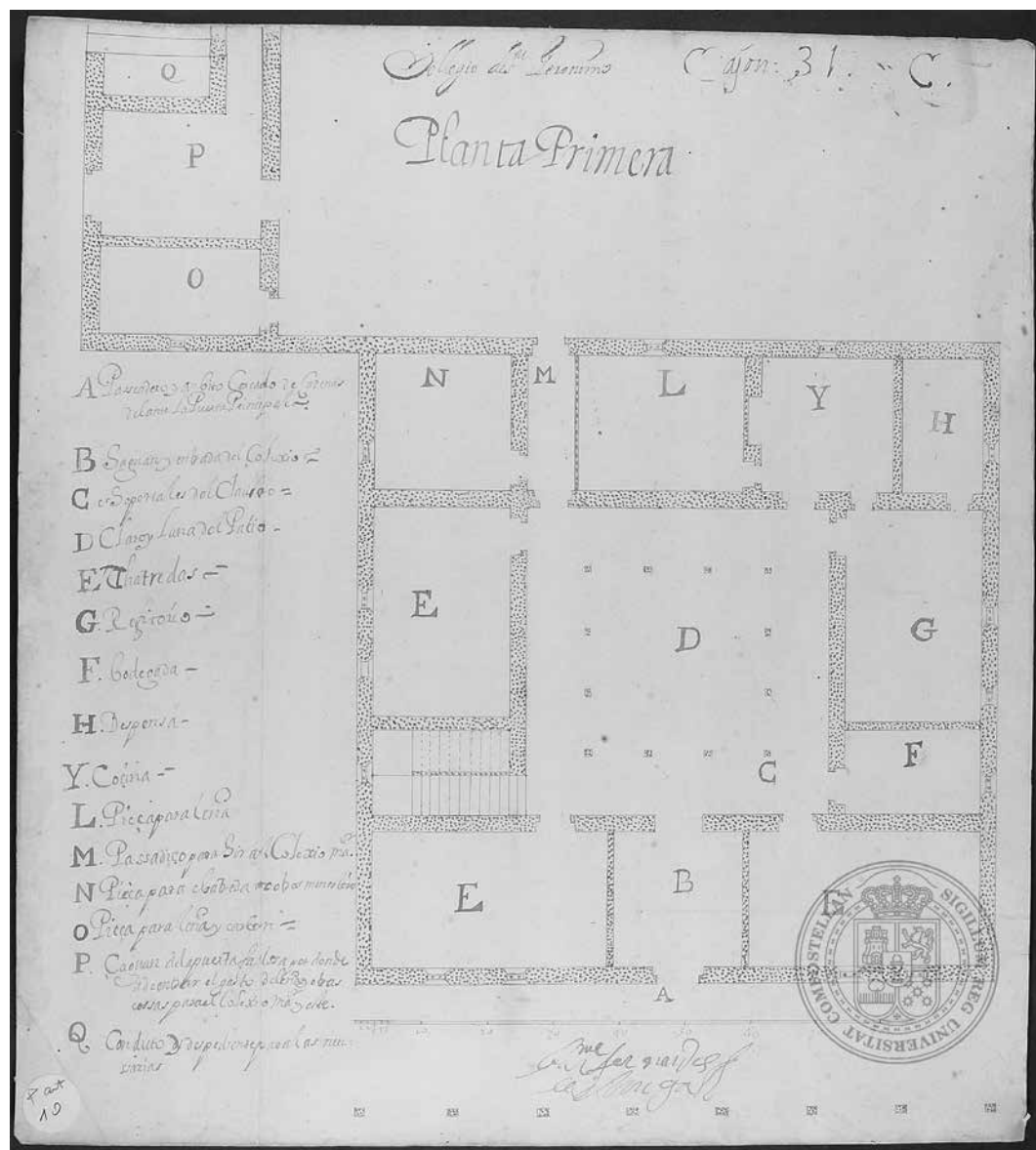


Fig. 465. Proyecto de Fernández Lechuga para el colegio de San Jerónimo. AHUS. Planos, nº 10.

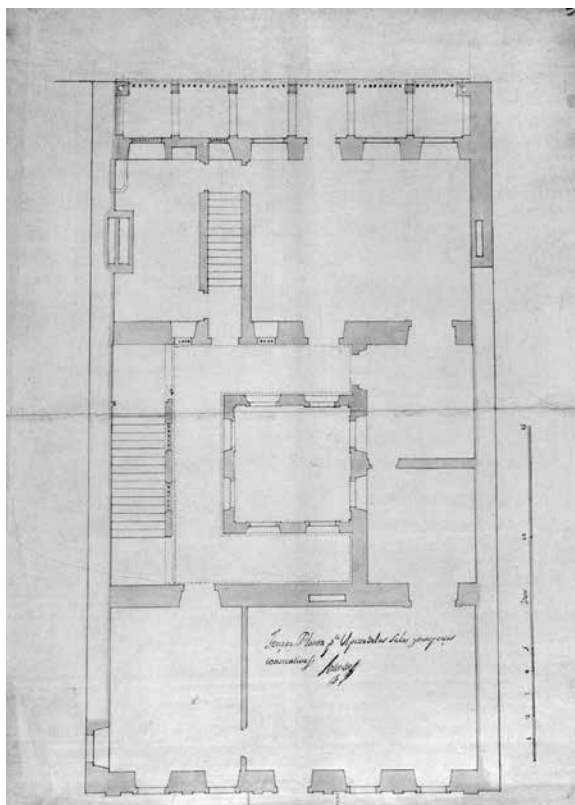


Fig. 466. Casa nº 16 de la Rúa Nova. ACS.
Fuente: Vigo Trasancos (2003).



Fig. 467. Escalera claustral del convento de San Paio.

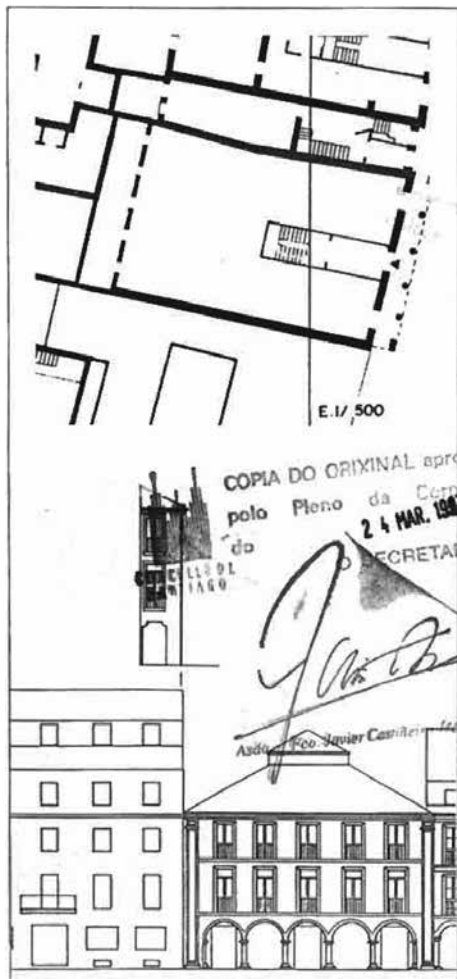


Fig. 468. Planta actual de la casa según Plan Especial de la Ciudad.

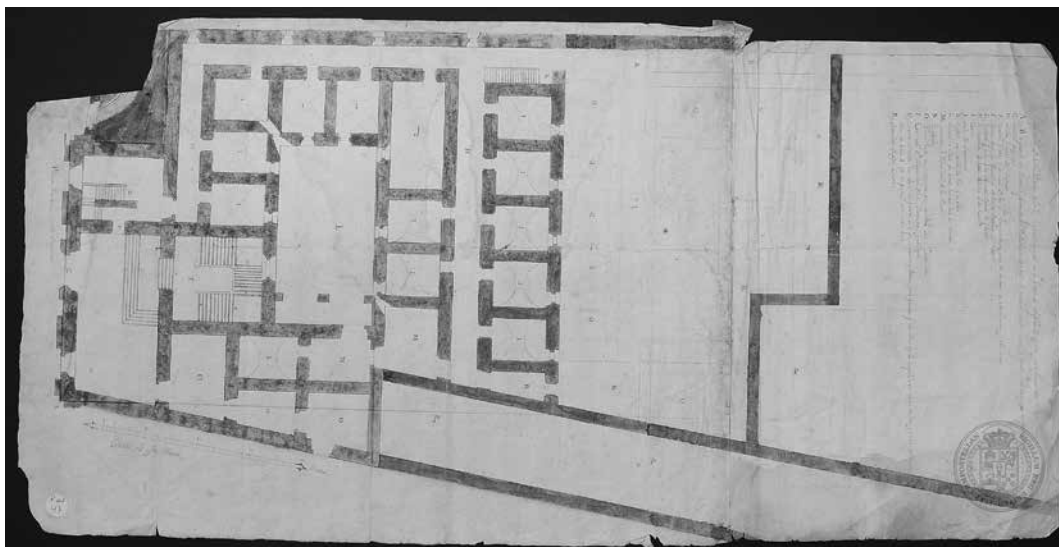


Fig. 469. Plano de la casa de la Inquisición según proyecto de Casas y Novoa. (1727). AHUS. Planos, nº 47.

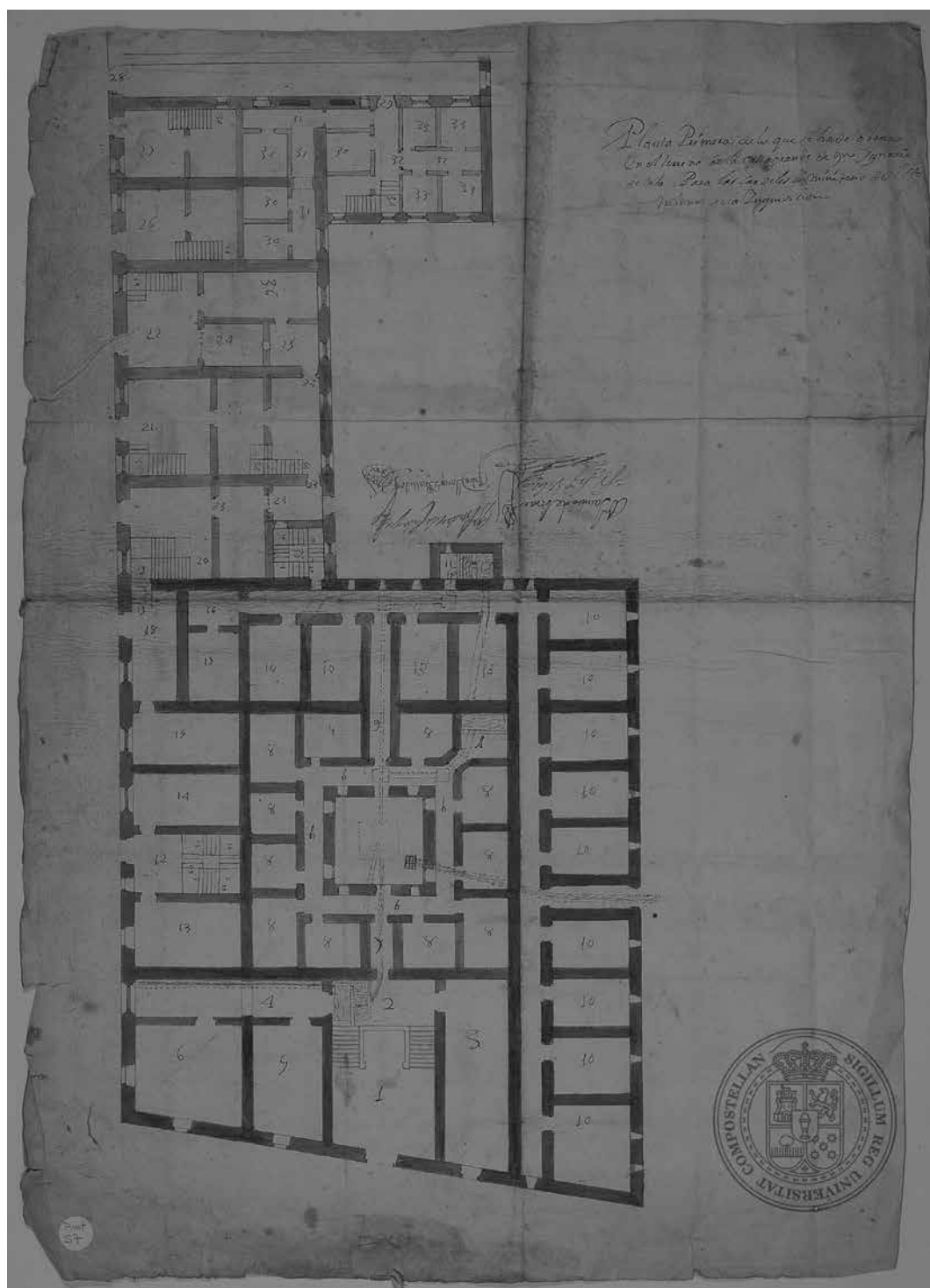
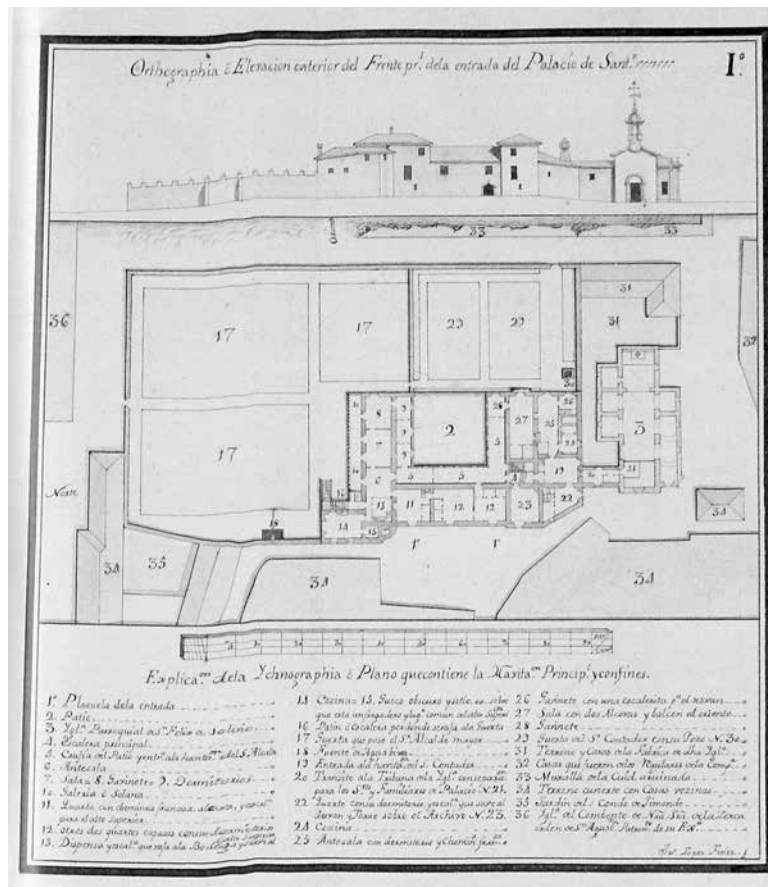


Fig. 470. Plano de la casa de la Inquisición en el solar de Ignacio de Calo. (1747). AHUS. Planos, nº 57.



Fig. 471. Fachada de la casa de la Inquisición en Porta da Mámoa. ARSEAPS.

Fig. 472. Plano del palacio de Altamira. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).



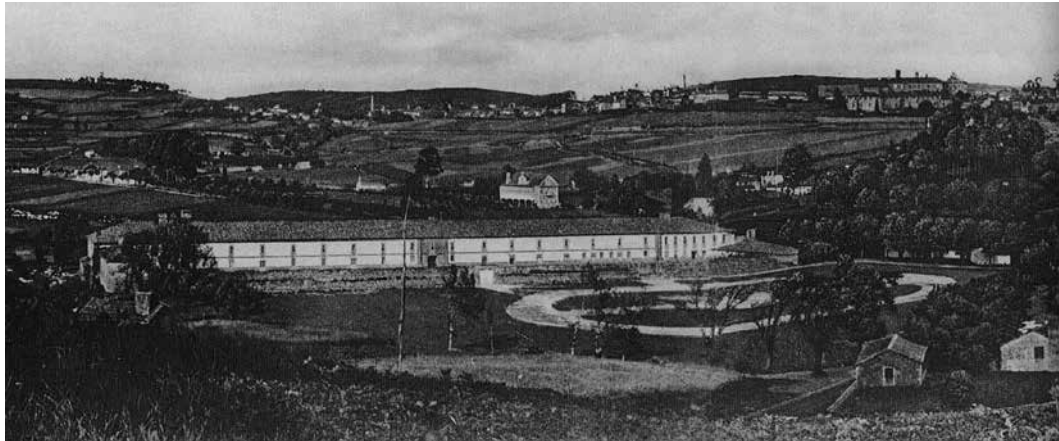


Fig. 473. Cuartel de Santa Isabel. Disponible en: memoriasdecompostela.blogspot.com.es

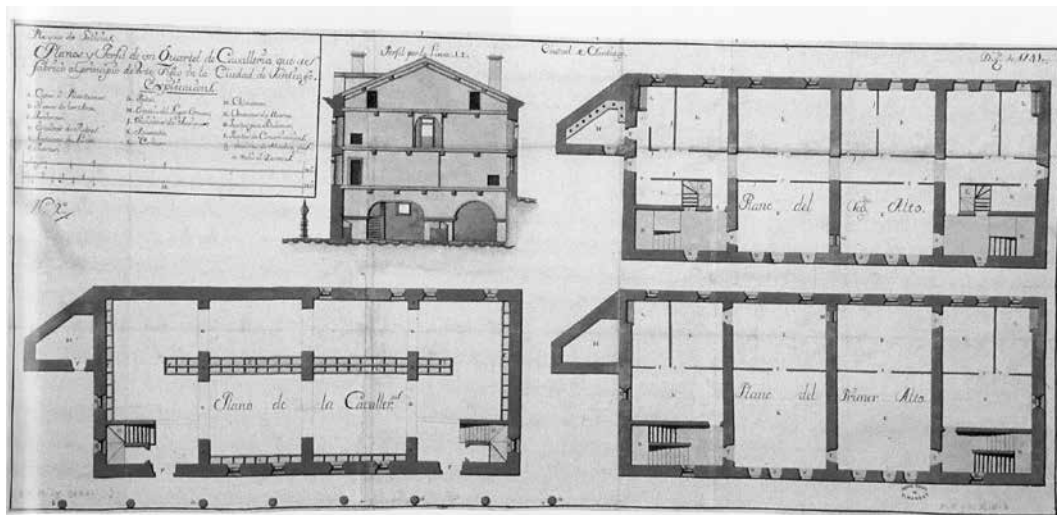


Fig. 474. Cuartel de la Cerca. AGS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

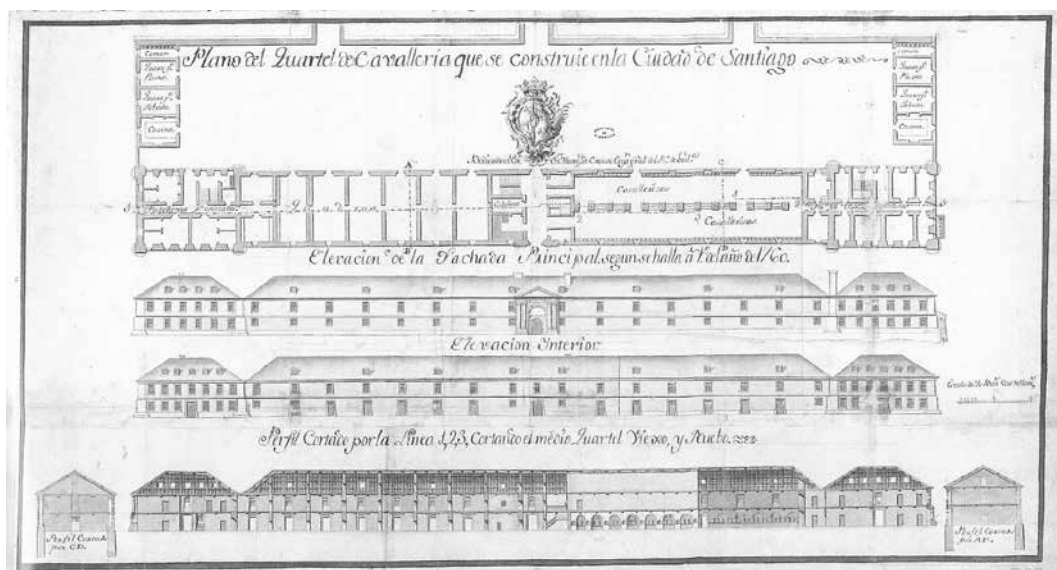
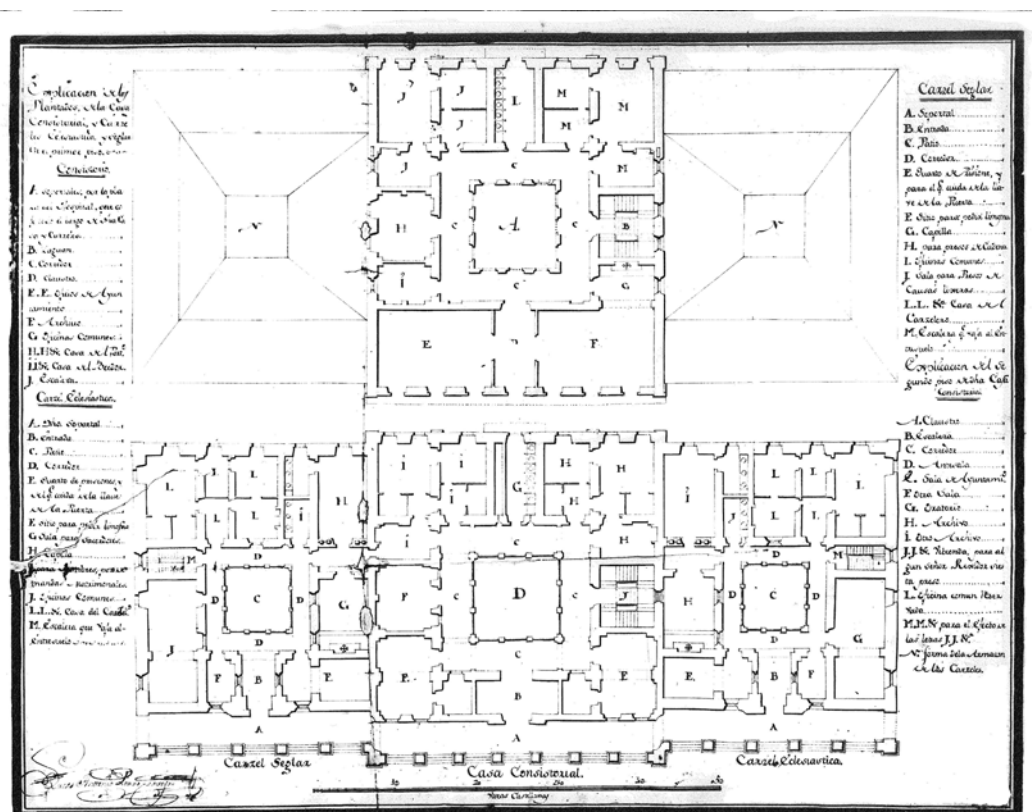
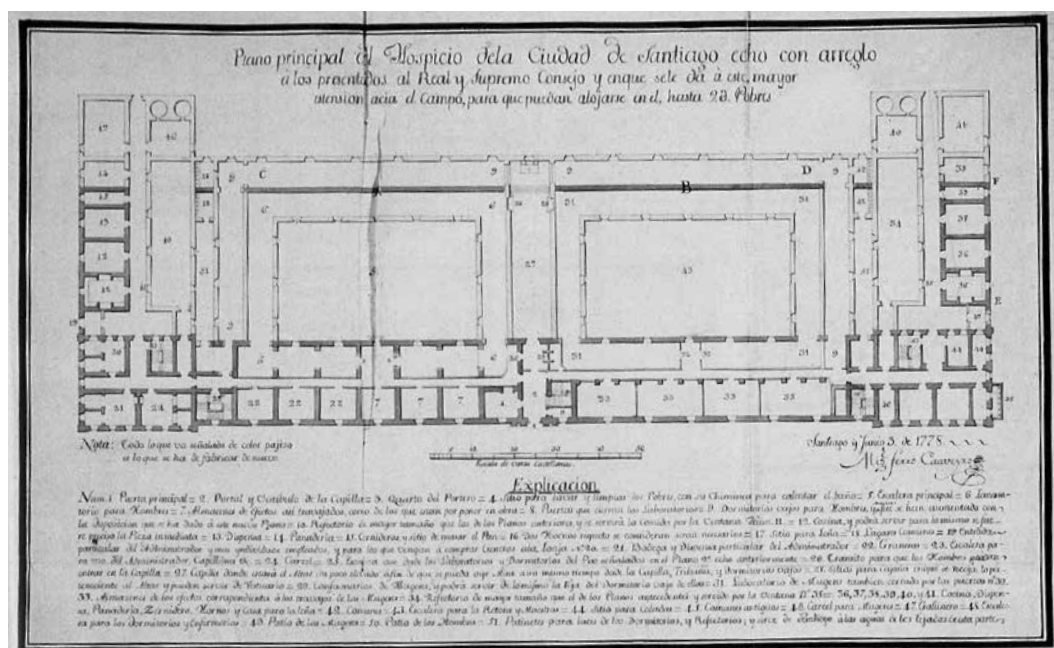
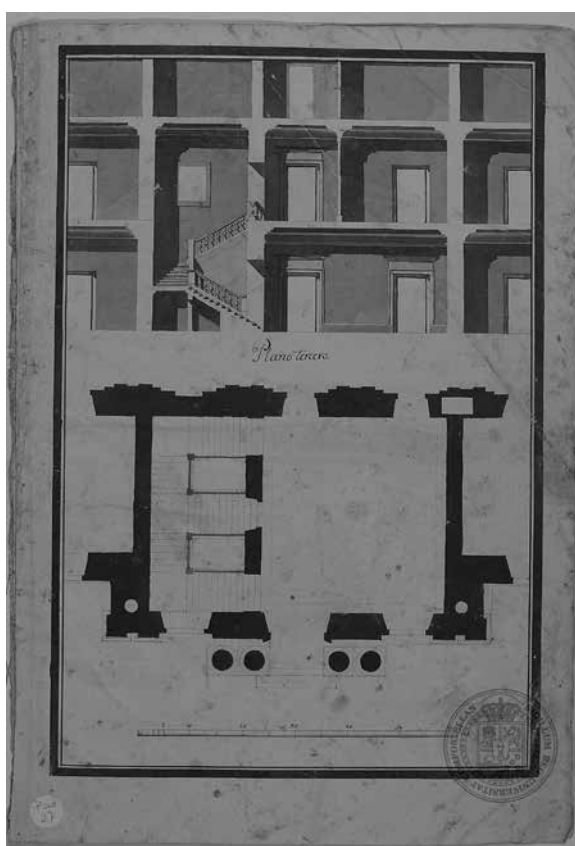
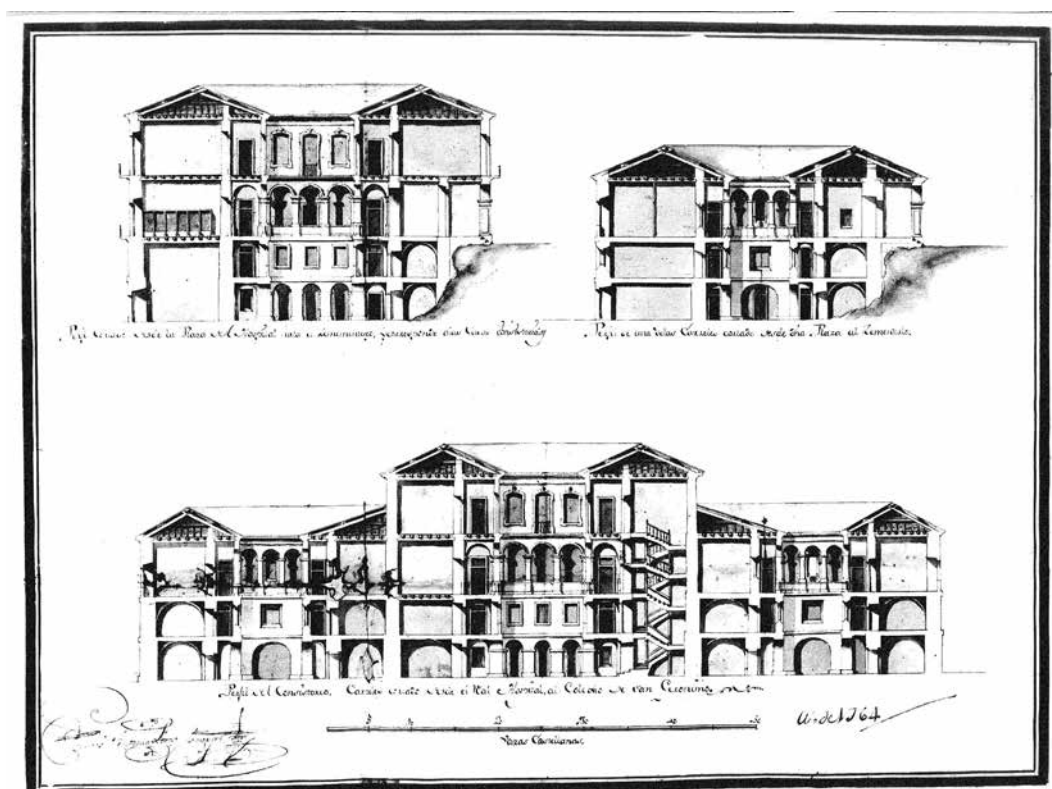


Fig. 475. Plano del cuartel nuevo de Infantería y Caballería en el campo de Santa Isabel. Santos Calderón. Fuente: Vigo Trasancos (2003).





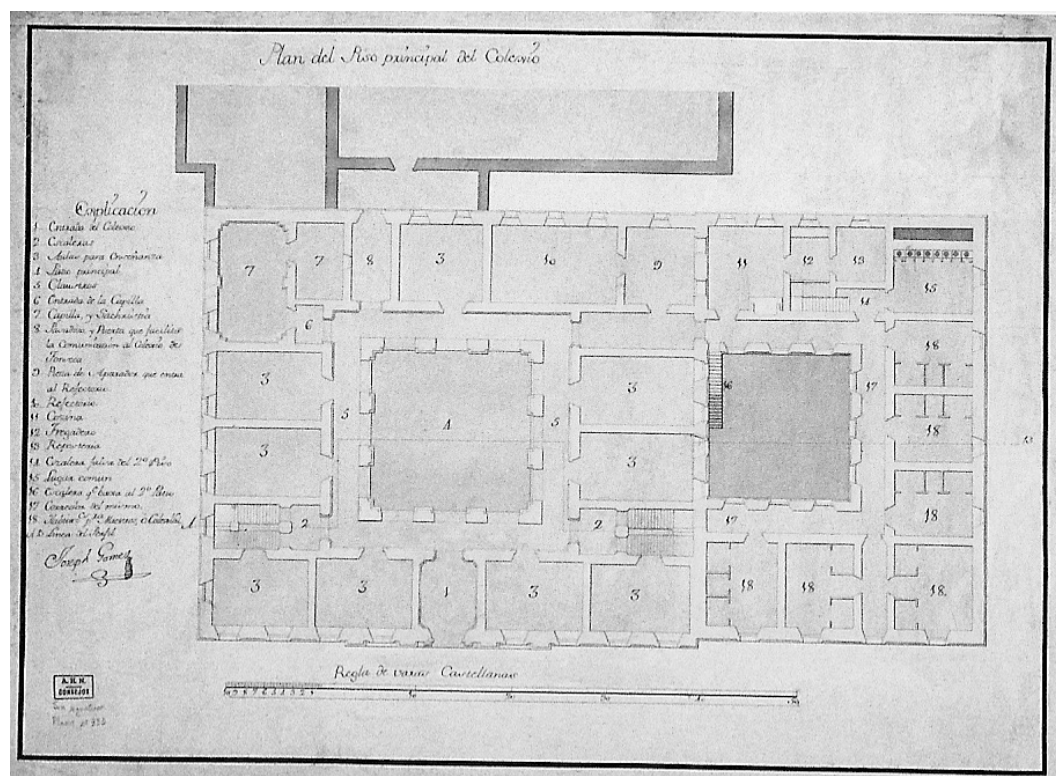


Fig. 480. Nuevo proyecto para el colegio de San Jerónimo. J. Gómez y A. Ruibal. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

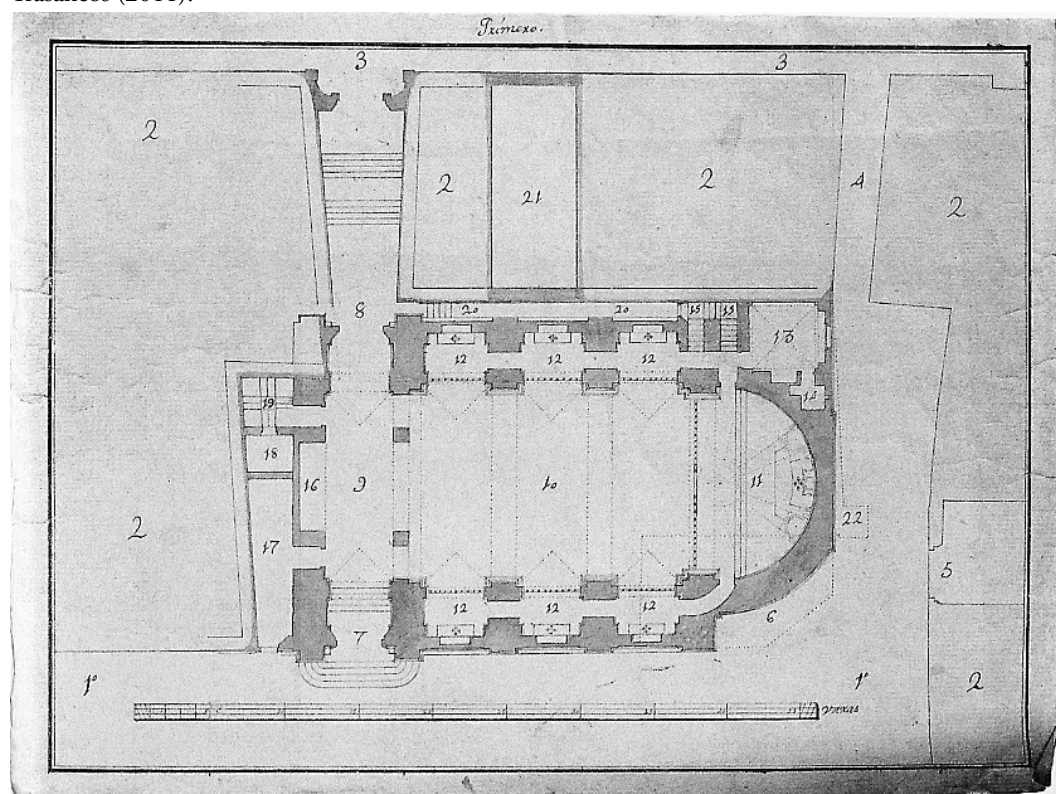


Fig. 481. Proyecto para iglesia de las Ánimas. Hermida y Aguiar. (1783). AISBS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

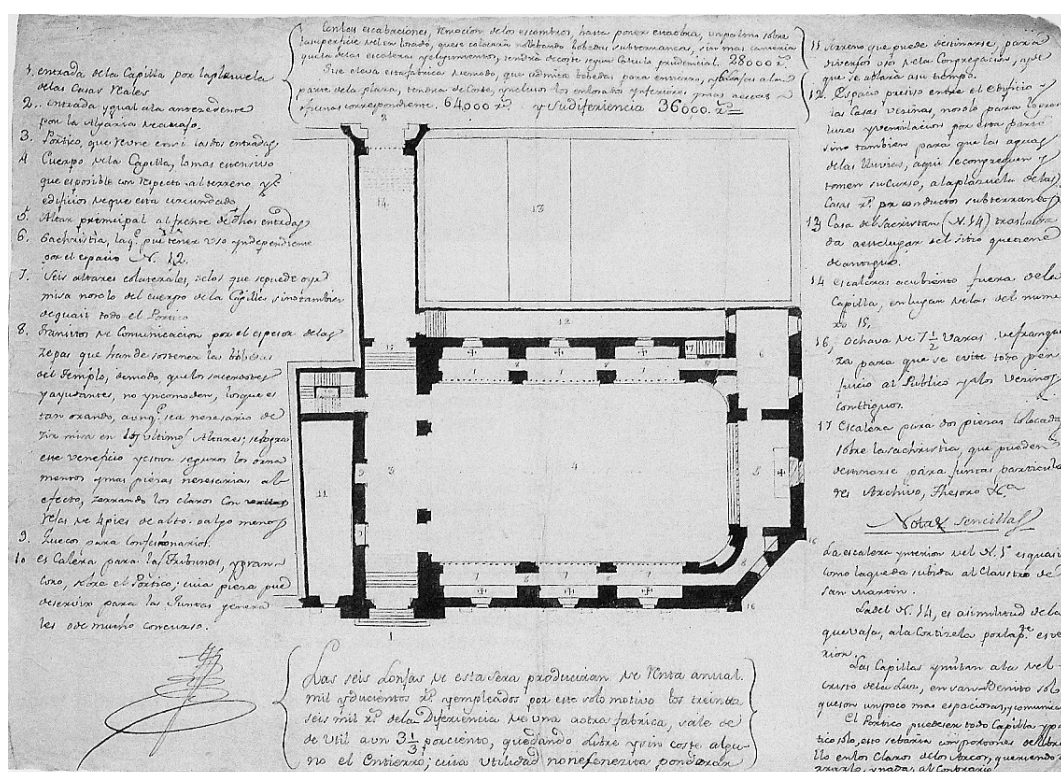


Fig. 482. Primer proyecto para iglesia de las Ánimas. M. Ferro Caaveiro. (1783). AISBS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

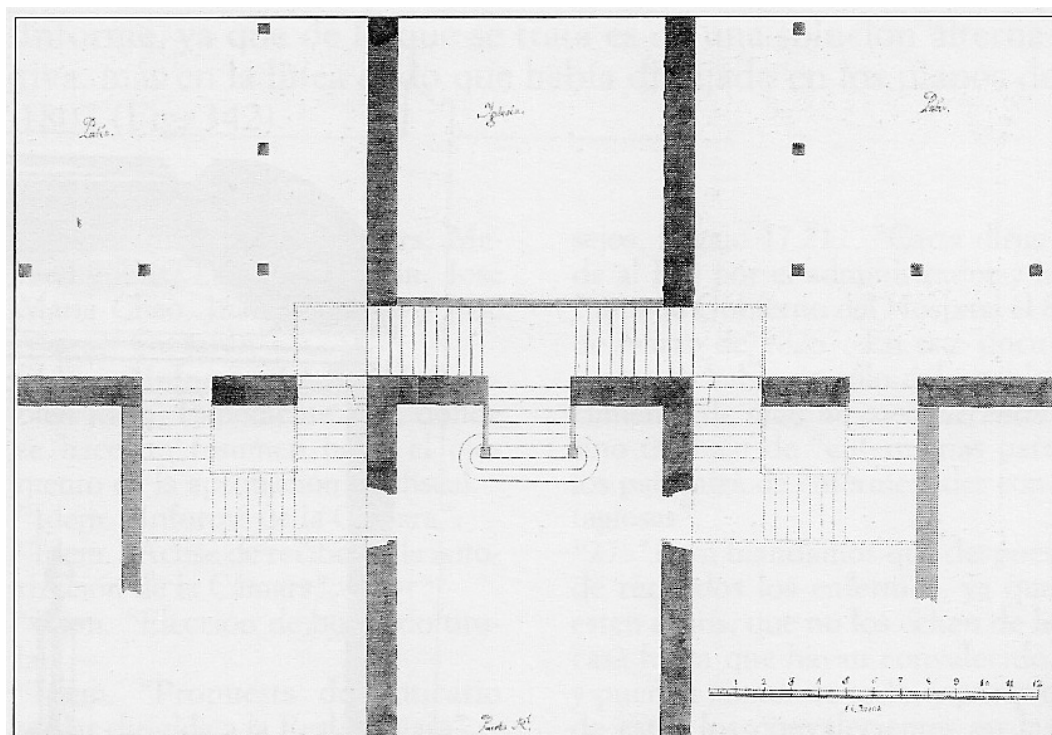
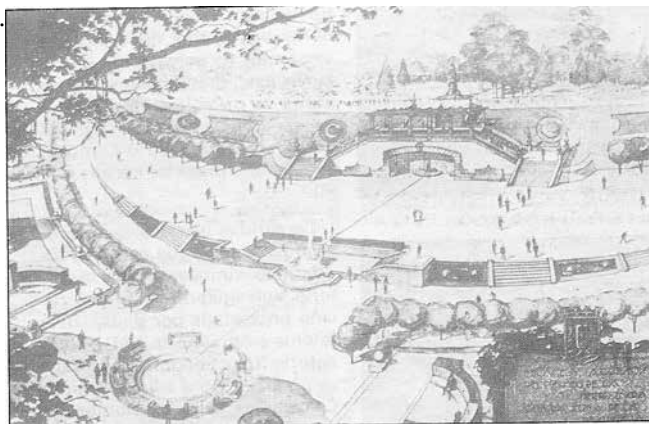


Fig. 483. Nueva escalera para claustros renacentistas en el Hospital Real. Domínguez y Romay. Fuente: Rosende Valdés (1999).



Fig. 484. Escalera de la Exposición Regional. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 485. Anteproyecto de la Residencia.
Escalera. Fuente: Costa Buján (1995).



4.7. A modo de epílogo: La escalera en la actualidad compostelana

“La escalera es una pieza arquitectónica fascinante y a la vez difícilísima, quizás el elemento que ha dado lugar a los espacios más memorables de la historia de la arquitectura. Un desafío que ha supuesto el padecimiento y el deleite de arquitectos de todas las épocas y de todos los continentes. Pero muy probablemente ya no será así a partir de ahora, pues la escalera es un espacio en vías de extinción”¹²⁹⁰.

Con estas desalentadoras palabras se articula la sinopsis de *Requiem por la escalera*, de Oscar Tusquets, con las que se concluirá el último de los episodios que centran el estudio de la escalera en Compostela. Lo cierto es que, en los últimos tiempos, determinados condicionantes como la ley de barreras arquitectónicas; o simplemente cuestiones de carácter funcional como es facilitar los medios de comunicación y acceso entre diferentes niveles por medio de la integración de ascensores, han hecho que la escalera quede relegada a un segundo plano, como un elemento que se restringe a una función de evacuación, normalmente aislándola del entorno principal.

Sin embargo, en los últimos años la arquitectura compostelana ha desarrollado interesantes modelos de escaleras, dispuestas en diferentes contextos que, en esencia, responden a los criterios establecidos en capítulos anteriores. Por ello, y para ver cómo se comporta este elemento en la ciudad contemporánea, veremos que la larga tradición impuesta en un pretérito se retoma en los nuevos tiempos. Se quiere demostrar a través de la selección de cuatro conjuntos de escaleras muy concretos, que la urbe no ha renegado (o relegado) el uso de este elemento, incluso cuando prescindir de su uso, en ocasiones, era necesario.

El primer caso seleccionado estudia un modelo diferente a lo visto hasta el momento: la elevación de una nueva escalera en el espacio de otra anterior que fue demolida. Hablamos de la que diseña Iago Seara para el torreón que permite el acceso al AHDS en el antiguo monasterio de San Martín Pinario. Otro de los conjuntos sobre el que se hará una reflexión será el que integra naturaleza y escalera, siguiendo ejemplos recogidos de la tradición pero reinterpretándolos bajo los nuevos conceptos de la arquitectura de finales del siglo XX. Se trata de la gran escalinata que se despliega a lo largo de la colina del parque de Carlomagno. La escalera, como parte de las numerosas reformas y actuaciones sobre el entramado urbano, ha sido habitual desde las actuaciones que realizó el arquitecto Pons Sorolla en determinados puntos de la ciudad. En la actualidad, algunos de ellos se han visto reinterpretados, manteniendo aquellas escalinatas que contribuían a monumentalizar el espacio o el monumento para el que estaban pensadas, aunque también para gestionar y peatonalizar la ciudad. Es el caso de los dos conjuntos de escaleras que rodean la plaza del Obradoiro; o de las

¹²⁹⁰ TUSQUETS BLANCA (2004).

reestructuraciones que se hicieron en la plaza de San Clemente y en la calle de Carrera del Conde. Finalmente se abordará la escalera dentro de un edificio de nueva planta, que además responde a los parámetros de una arquitectura de carácter internacional, desarrollada en el campo de las pautas impuestas por el movimiento Deconstructivista. Se trata del conjunto de edificios que se engloban dentro de la Cidade da Cultura de Galicia, un nuevo complejo que se construye en las afueras de la ciudad, y que se puede entender como la nueva Compostela del siglo XXI.

El año 1990, el sector suroriental del monasterio de San Martín Pinario vuelve a ser objeto de un programa de rehabilitación coordinado por la Xunta de Galicia. Se trataba de actuar sobre una parte que se articulaba fundamentalmente en el espacio conocido como las ‘tullas’, aquel que había sido rematado bajo proyecto de Fernando de Casas en la década de 1740. Con esta nueva distribución del espacio no solo se pretendía mejorar las instalaciones destinadas a museo, sino que con ello se mejoraría el acceso a las dependencias del Archivo Histórico Diocesano.

En torno a este último punto es donde se dispondrá una interesante solución de escalera, que se presenta como un ejemplo novedoso en la ciudad al integrar en el tradicional hueco la caja del ascensor, estableciéndose un diálogo directo entre ambos elementos, lo que permite la unión de los cuatro niveles de los que consta el torreón que se proyecta en la fachada. Recuérdese como este formaba parte del proyecto final realizado por fray Gabriel de Casas en la primera década del siglo XVIII, siendo Casas y Novoa el que la concluyó el año de 1738.

El nuevo proyecto será realizado por Iago Seara, por entonces jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y, desde 1991, Director Xeral do Patrimonio Histórico e Documental¹²⁹¹. El bajage profesional de Seara venía avalado por su participación en destacadas intervenciones que afectaron a otros conjuntos monásticos como fueron San Esteban Ribas de Sil o Ferreira de Pantón. Aunque las obras en San Martín Pinario se prolongarán a lo largo de cuatro años, no será impedimento para que, en medio de aquellas, tuviera lugar la presentación de la exposición *Galicia no Tempo*, para la que se pusieron en práctica las nuevas salas del museo.

Por lo tanto, el espacio previo con el que se cuenta se mantiene dentro de la tradición local en la que una escalera se inserta dentro de un espacio turriforme, con unas dimensiones de cierta relevancia, lo que la sitúa en un contexto similar a la de su vecina escalera del claustro de las Oficinas. Lo que se trataba de hacer era actuar sobre un espacio histórico para, respetando al máximo su identidad, reacondicionar un espacio que se encontraba en un estado lamentable. Así lo expresa el propio arquitecto en su memorial:

“Se procuró la ubicación de dicho ascensor en un lugar apropiado desde los puntos de vista estético, funcional y estructural, pero, como ello no fue posible debido a cuestiones de funcionalidad difíciles de resolver, hubo que situarlo en el ojo de la escalera existente

¹²⁹¹ FERNÁNDEZ-ALBALAT y FERNÁNDEZ-ALBALAT (2003, 330).

convirtiéndolo, así, el núcleo de comunicación verticales en el elemento distribuidor y organizador de todas las dependencias adyacentes ya que actúa como charnela y punto de referencia en todas las circulaciones de las distintas plantas”¹²⁹².

Dicho esto, se entiende el resultado final de esta obra, para la cual hubo que demoler una antigua escalera que en palabras de Garrido Moreno fue: “realizada en 1696 por frei Gabriel de Casas, desaparecida tras ser demolida unhas décadas antes debido ao seu estado ruinoso”¹²⁹³ (Fig. 486). Bien es cierto que el respeto hacia lo antiguo mantiene su esencia en la nueva traza que aporta Seara y que responde a un esquema de caracol de tramos cuadrados. Y, aun empleando los materiales más novedosos y contemporáneos, se vuelve a apreciar un rasgo ciertamente determinante, y que se convierte en el mejor recurso de unión con el pasado. Se trata del recuerdo de aquellas escaleras voladas, configuradas a partir de tramos que vuelan en el espacio y lo aligeran (Fig. 487). Una tradición que lo une indiscutiblemente con el caso vecino de la escalera de la sacristía de la iglesia del monasterio. Aquí las rampas se construyen a partir de la superposición del módulo construido por huella y contrahuella que directamente se sostiene sobre el precedente peldaño, y así sucesivamente. Aquí no hay muros, dando como resultado un perfil escalonado, donde todos los elementos quedan bien visibles. Lo mismo que sucede con rellanos, descansillos y barandilla. La sutilidad con la que se concibe cada uno de estos elementos genera cierto efecto vertiginoso a quien accede por ellas. El entramado de reja se dispone en puntos intermedios, como se evidencia en la entrada a la puerta del ascensor, en cada uno de los pisos. Toda esta estructura moderna se precede con una primera serie de escalones pétreos con los que se consigue recordar a quien accede a este espacio, que se encuentra en un ámbito histórico. Lo antiguo y lo actual convive de forma armónica, sin jugar a confusiones, sin engañar la historia del edificio. De esta manera, la nueva intervención se concibe como una etapa más en la vida de este monumento de San Martín, sin renunciar al valor estético que la escalera posee.

Seara consigue crear un espacio donde la escalera parece que flota, donde los gruesos muros de mampuesto quedan exonerados de la carga de la escalera y, en consecuencia, se hacen visibles a quien transita entorno a esta escalera (Fig. 488). Hace que el espectador pueda entender que ahí ha existido otra escalera, con lo cual a través de este recurso consigue mantener viva la esencia de aquella. Además, la descarga paramental va unida a otra realidad que el arquitecto pone de manifiesto:

¹²⁹² AHDS. Fondo General. Planos y mapas 1.8.6., atado 1310. “Proyecto de las obras de acondicionamiento de dependencias del Museo y Archivo Diocesano, en San Martín Pinario”. A través de GARRIDO MORENO (2006, 156).

¹²⁹³ IDEM.

“Además, y no menos importante, existe una razón de tipo estructural que apoya la decisión tomada: la intención de someter a los muros de fábrica existentes a un esfuerzo adicional de carga que, en el caso de la escalera y el ascensor, sería muy elevado. Esto exige una solución autoportante que es la empleada. Por otro lado, el hecho de que los muros de carga queden exentos dé a esta segunda fase la misma reversibilidad que ya en la primera fase de la rehabilitación de San Martín Pinario se persiguió”¹²⁹⁴.

En estas palabras se encuentra el motivo por el que se pensó en un conjunto de tal originalidad, que poco tiempo después se convertiría en el recurso aplicado a la escalera interclaustral del monasterio de San Esteban Ribas de Sil (Fig. 489). Una intervención respetuosa con el medio en el que se integra; que responde a unos criterios de no agresión; que dialoga con el resto del conjunto monástico que la acoge y, en definitiva, que mantiene el decoro oportuno que un conjunto de estas dimensiones precisa. La inteligente respuesta para cubrir una caja de escalera vacía a partir de un módulo independiente que se dispone en el núcleo, y que a su vez se articula en torno a un ascensor, permite que en un determinado momento se pueda prescindir o actuar sobre ella, sin necesidad de volver a incidir en los muros en los que todavía se aprecian los testigos de la antigua escalera.

“La nueva escalera y el ascensor requieren una solución acorde con el resto de la intervención y con la importancia de su función. De la manera que se propone se materializan ambos como una pieza única sin perder el carácter estético de las escaleras y del ascensor realizado y ya construidos en una anterior intervención en el conjunto monasterial de San Martín Pinario”¹²⁹⁵.

A través de estas palabras todavía se percibe el papel que desarrolla la escalera como elemento arquitectónico con el que se continúan experimentando nuevos conceptos estéticos. La base formal continúa la marcada por la tradición clásica pero las posibilidades y nuevos métodos constructivos, así como las propiedades de los materiales empleados, contribuyen a desarrollar un tipo de escalera acorde a las nuevas propuestas desarrolladas al amparo de la arquitectura posmoderna.

“Tanto la escalera como el ascensor se realizarán en hormigón blanco, si bien sobre la huella de los peldaños y rellanos se coloca un pavimento de piedra protector. Esta misma solución se adopta para realizar las losas de hormigón de sección variable que sirven de desembarco de ascensor y escalera y que se hayan empotradas en dos de sus lados y exentas en los otros dos”¹²⁹⁶ (Fig. 490).

¹²⁹⁴ AHDS. Fondo General. Planos y mapas 1.8.6., atado 1310. “Proyecto de las obras de acondicionamiento...”.

¹²⁹⁵ IDEM.

¹²⁹⁶ IDEM.

La rehabilitación de este conjunto de escaleras con ascensor, planteado bajo una serie de parámetros en los que se percibe el interés de presentarlo como un ejercicio que se mueve dentro de unos límites estéticos concretos, en los que el diseño y la integración y experimentación con nuevos materiales se hace evidente, convive con la necesidad de procurar la comunicación con determinadas partes del edificio, concentradas en torno a la torre. De esta manera, si la entreplanta se plantea como espacio destinado a sala de exposiciones, los siguientes niveles son los que se adaptan para albergar las dependencias del AHDS. En la primera planta se dispone la sala de investigadores. En las superiores las instalaciones de los fondos del archivo. La continua actividad a la que está sometido este nuevo espacio evidencia la validez de la nueva escalera y, a pesar de que ahora convive y, en la mayor parte de las ocasiones, ve sustituida su función por la presencia del ascensor, son muchas personas las que diariamente hacen uso de este nuevo espacio creado para el antiguo montasrío de San Martín Pinario que, aun en la actualidad sigue siendo el marco de interesantes soluciones arquitectónicas en general, y de novedosos modelos de escalera en particular.



Fig. 486. Testigos de la antigua escalera.



Fig. 487. Vuelo de la escalera.



Fig. 488. Escalera de acceso al Archivo Histórico Diocesano. Giro en torno a la caja del ascensor.



Fig. 489. Caja de escalera inter-claustral, hoy reconvertida en espacio de ascensor. Monasterio de San Esteban Ribas de Sil.



Fig. 490. Desarrollo de los peldaños. En la pared grabado de la escalera de la iglesia según Mayer.

El parque de Carlomagno ha anticipado toda una galería de espacios ajardinados que se han venido generando en las últimas décadas en puntos periféricos de la ciudad¹²⁹⁷. Su origen parte de un proyecto de promoción autonómica, para construir en el extremo este de la ciudad una nueva área residencial conocida como el Polígono de As Fontiñas. Este proyecto, gestionado a través del Instituto Galego de Vivenda e Solo (IGVS), tuvo lugar en los primeros años de la década de 1990 y, para ello, se hizo necesario expropiar un gran número de terrenos con el fin de poder integrar no solo las unidades de vivienda, sino equipar este nuevo espacio con otros servicios públicos como colegio, instituto, un gran centro comercial... Además de organizar el entramado viario y los nuevos espacios verdes, dentro de los cuales sobresale este gran parque. Manuel Paredes es el encargado de hacer el proyecto básico de esta nueva área residencial¹²⁹⁸.

Como característica principal del mismo destaca su emplazamiento en un espacio elevado respecto a la propia área residencial —que se dispone en dirección oeste, hacia la ciudad histórica, y a sus pies—, que además une a aquella con el barrio de San Lázaro o, lo que es lo mismo, la carretera que se dirige a Lugo y A Coruña, por el septentrión; y en dirección sur —separado por la vía del tren y por la carretera de circunvalación— linda con el promontorio del Gaiás donde una década después se ha construido a *Cidade da Cultura de Galicia* (Fig. 491).

El origen de todo este conjunto ya aparece recogido en una modificación del Plan General de Ordenación Urbana de Santiago (1989), realizada en noviembre de 1993¹²⁹⁹. Dentro de la normativa urbanística de aquel año, en el capítulo 3º relativo a las Normas y Ordenanzas reguladoras se recoge en el artículo 121 que el sistema de parques, jardines urbanos y espacios libres:

“1. Comprende los espacios destinados a zonas verdes en suelo urbano y urbanizable. Serán de uso público y no edificable destinados a parques o, cuando fueran de extensión inferior a 5.000 m², con destino a jardines para juego de niños, recreo de los ciudadanos y mejora del ornato público.

2. Estos suelos deberán en general urbanizarse con arbolado, jardinería, sendas, elementos ornamentales, etc. y otros elementos accesorios sin que estos últimos ocupen más del 5% de su

¹²⁹⁷ Esta larga lista se podría ampliar con otros ejemplos como el parque de Bonaval, el de Galeras, el de Belvís o el de Eugenio Granell. Todos ellos se han planteado bien como complemento a la creación de nuevas áreas residenciales, en las que la norma obliga a disponer de una determinada extensión destinada a zona verde; o bien como reactivación de un espacio de dominio municipal que probablemente pudiera estar calificado como no edificable. En cualquier caso todos estos parques presentan la característica de integrar el discurso de un río o regato, y además en algunos casos se añade el valor histórico o monumental, al tratarse de terrenos que antaño pertenecieron a conventos de la ciudad.

¹²⁹⁸ Al respecto *vid.* PAREDES (1990, 42-49).

¹²⁹⁹ Para más información sobre esta cuestión esta normativa se encuentra disponible en <http://www.santiagodecompostela.org/medi/Urbanismo/normativaPXOMvixente.pdf> [Consulta del 8 de Julio de 2015].

superficie. Cuando su extensión y características lo permitan admitirán instalaciones descubiertas para la práctica deportiva o edificios para el ocio, el recreo y la cultura sin que la superficie de estos últimos rebase el 10% de su ámbito. Estas instalaciones o construcciones serán públicas y no limitarán o interferirán el normal uso del parque o jardín ni su calidad vegetal, ni las vistas. La altura máxima de cualquier tipo de edificación será de 10 m”.

Estas son las premisas que se disponen en la normativa local en relación a los espacios ajardinados. En este caso, el parque de Carlomagno se extiende sobre un terreno de 15,64 ha. Al tratarse de una superficie superior a 7.000 m², sus usos pueden ser diversos y deben contemplar no solo la integración de mobiliario urbano para reposo, sino otros elementos como superficies ajardinadas aisladas, arbolado de defensa, juegos infantiles y preadolescentes, área de juegos libres y un área de deporte no reglado¹³⁰⁰.

Aunque este espacio verde es un buen ejemplo del tratamiento que en los últimos tiempos se les ha concedido a los parques de la ciudad, lo cierto es que en algunos puntos todavía mantiene el recuerdo de la tradición local. De esta manera parece configurarse como una nueva Alameda, pues su elevada situación así lo vincula con aquella obra del siglo XIX que se situaba sobre un antiguo castro y que se encontraba coronada por la iglesia de origen medieval. Además, añade el componente de manifestarse como un mirador hacia la ciudad pero, si el paseo de la Herradura permitía una serie de vistas a la ciudad histórica; en el presente caso la mirada se dirige a la nueva urbe, aquella que se creó en el extremo oriental, incluyéndose el nuevo polígono residencial de As Fontiñas (Fig. 492). Eso sí, en esta panorámica no se renuncia a incluir el perfil más simbólico de la ciudad: el de las torres de la catedral. Mediante la integración de este recurso enfático se consigue que el ciudadano, el visitante o el peregrino que accede a Compostela desde un punto muy próximo al parque —próximo al Monte do Gozo— tenga una segunda toma de contacto con la basílica apostólica, esta vez más cercana pues, desde este punto solo resta por atravesar el barrio de San Lázaro y el de Os Concheiros, para adentrarse en la rúa de San Pedro, calle que anticipa la entrada por la puerta francígena.

Al margen de estas cuestiones, existe otro recurso fundamental para la articulación de este espacio natural, que nuevamente evoca estructuras ya conocidas y practicadas por la tradición. Se trata de la gran escalera que une los diferentes niveles generados entre el área de edificios, que respecto al entorno que les rodea (parque de la Almáciga, entorno del barrio de San Pedro y convento de Santo Domingo), quedan dispuestos en un nivel inferior, y el nuevo parque con el que se corona este nuevo espacio residencial. De hecho, existe un marcado eje longitudinal que se proyecta desde la intersección de la Avenida de Lugo y la calle de Os Concheiros, en pendiente hacia el centro

¹³⁰⁰ Artículo nº 195 del Plan General de Ordenación Urbana de Santiago (modificación de noviembre de 1993).

comercial que centra Fontiñas, y desde aquel punto se marca nuevamente otra pendiente ascensional que queda marcada por la gran escalinata.

El planteamiento de fondo no deja de ser exactamente el mismo que en la primera mitad del siglo XX había sido empleado en la unión de la Alameda —desde la iglesia de Santa Susana— con la Residencia de Estudiantes, que a su vez partía de modelos renacentistas, vinculados con las villas romanas. Esa idea de perspectiva, de orden y de dominio del espacio inmediato se encuentra, de alguna manera, reflejada en el parque de Carlomagno. Sobre el estudio general de este pocas son las referencias localizadas. El nombre elegido guarda relación con la propia tradición jacobea. El hallazgo del sepulcro del apóstol Santiago tiene lugar durante el reinado de Carlomagno en Francia, y este emperador tradicionalmente se suele relacionar con el origen del *Códice Calixtino*, escrito en tiempos del papa Calixto. La proximidad de este parque a la principal vía de acceso de peregrinos probablemente haya sido decisiva en la elección de este nombre, pero también se podría relacionar con el *Iter Stellarum*, evocando nuevamente un hecho vinculado al culto jacobeo, por el que el monarca francés seguiría la ruta indicada por las estrellas hasta llegar a la ciudad del Apóstol Santiago, siguiendo los mismos pasos que cualquier peregrino.

Además, el valor simbólico que presenta esta escalera trasciende el ámbito de lo simplemente idiosincrático. Lejos de ello su disposición con infinidad de peldaños remite al uso que determinadas religiones han hecho de este elemento arquitectónico. En primer lugar, sin ir demasiado lejos existe un antecedente inmediato que podrían ser los largos conjuntos de escaleras penitenciales que se enmarcan en el marco de los *Via Crucis*. En aquellos casos la función de la escalera consistía en ponerse al servicio del ritual cristiano, distribuyéndola en varias etapas o estaciones en las que la práctica obligaba a hacer oración. Tras pasar aquellas fases, se accedía al templo dispuesto —por lo general— en el plano superior.

Esto mismo —aunque bajo diferentes preceptos que imponen la diversidad de religiones— es lo que sucede en los templos aztecas, o aquellos relacionados con la cultura de los países indochinos o japoneses. En estos casos una escalera infinita es el elemento que distancia el plano ‘terrestre’ del ‘divino’. Es una metáfora diferenciadora de espacios en el que, en esencia, pervive el carácter penitencial de este tipo de escaleras. Se trata de una especie de prueba física, de una experiencia que el ser humano tiene que vivir para conseguir su propósito. En el parque de Carlomagno se mantiene esta última connotación. Se trata de una escalera al servicio de la sociedad y, como tal, se presenta como el mejor medio para hacer deporte, para el paseo, para el ocio.

Haciendo una lectura desde su parte inferior, desde un primer tramo de presentación que concluye con una gran fuente se proyectan dos grandes tiros, aunque en esta ocasión cada uno de ellos dibuja

una diagonal que obliga a retroceder en la dirección dibujada por la primera parte. Confluyen ambos tiros en sendos rellanos, los cuales se insertan con una doble función: bien permitir el acceso por el itinerario circunvalatorio que existe en la parte baja del parque; o bien continuar a través de otros dos tiros —nuevamente dispuestos de manera oblicua en planta— que confluyen en dos descansos. A partir de estos puntos se inicia una sucesión de varias series de tramos que se hacen coincidir con los tiros iniciales, y que a medida que se asciende van reduciendo la anchura de los peldaños. Las dos líneas que venían definidas por los tiros iniciales continúan separadas a través de la integración de un canal central por el que fluye constantemente el agua. Solo en la parte inferior se abre una puerta que permite comunicar ambos tiros, de tal manera que a lo largo del recorrido no hay opción a rectificación. El agua desemboca en la fuente de la parte baja y encuentra su punto inicial en el simbólico acueducto que se proyecta una vez alcanzada la parte superior, en la que se integra el mirador (Fig. 493), y que no deja de recordar a los restos, todavía hoy conservados, del acueducto de Ponte Mantible (Polígono de Vite), que en el siglo XII, el arzobispo Diego de Gelmírez ordenó reconstruir para abastecer de agua a toda la ciudad¹³⁰¹.

La normativa obligaba a que en la creación de nuevos parques el agua formara parte integral del mismo, a través de fuentes, estanques, lagos artificiales, o integraciones de ríos o regatos. El agua no solo como elemento al servicio de las necesidades de ciudadano, sino también como elemento que históricamente forma parte de la estética del paisaje, que contribuye a embellecer el entorno, a relajar al individuo a través del sonido que genera su discurso. Vegetación, agua... y piedra. El material constructivo que nuevamente remite a la tradición local. Un gran conjunto pétreo que sintoniza con el entramado urbano que rodea el espacio residencial. Se emplea el granito tosco y sin pulir, creando un efecto más rústico en consonancia con el entorno en el que se integra. Además el tratamiento de la piedra es el que conviene a una escalera exterior.

Siendo así la escalera se convierte en un icono de la nueva ciudad, monumental y dominante. Es una pieza que, por los recursos empleados, posee cierto carácter escultórico, casi siempre solitaria. Una escalera que por sus características solo apenas la recorren otros que no sean deportistas. Un ejemplo único de gran escalera monumental, integrada en el entorno natural que resume la manera en que la arquitectura de finales del siglo XX ha tratado esta casuística y que se mantiene en el recuerdo a la tradición, a aquellos modelos que siempre han estado ahí, añadiendo alguna nota novedosa, aunque no determinante para poder hablar de una escalera que anuncia la llegada del siglo XXI.

¹³⁰¹ “Vite conserva casi intacto un acueducto de la Edad Media”, *El Correo Gallego* (ed. digital), 24 de agosto de 2012.



Fig. 491. Escalera del parque de Carlomagno. Frontal.



Fig. 492. Panorámica desde la parte superior y desarrollo de la escalera.



Fig. 493. Acueducto y mirador en la parte superior.

A lo largo del siglo XX y, en especial, desde la década de 1950 en que el arquitecto Pons Sorolla y Arnau acometió una serie de reformas urbanas que afectaron al discurso de las calles del casco antiguo, el entramado urbano de la ciudad experimentó cambios parciales que modificaron la imagen de la misma. Esta serie de modificaciones se encuadran dentro de un contexto muy concreto: la declaración del Recinto Monumental de Santiago como Conjunto Histórico-Artístico. Sucede esto un año después de que la Guerra Civil acabara y, por tanto, en un momento de crisis y precariedad para el país¹³⁰². Pons Sorolla —arquitecto procedente de una saga de artistas, entre los que destaca su abuelo Joaquín Sorolla, máximo exponente del Luminismo— pronto se decanta por la parte de la arquitectura que conlleva la faceta de conservación, salvaguarda y mantenimiento del patrimonio. Solo así se entiende que en 1945 figure como conservador de la ciudad monumental compostelana, al ser designado desde la Dirección General de Bellas Artes, arquitecto auxiliar de la Primera Zona de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, que englobaba las provincias del sector noroeste peninsular¹³⁰³.

Dentro del marco de las actuaciones —a la cabeza de las cuales sobresalieron las excavaciones de la catedral compostelana— encontramos que bajo la dirección e inspección de este arquitecto se llevó a cabo todo un programa de mejoras de aquellos edificios de carácter histórico más sobresalientes del territorio gallego, cuyo deterioro no tenía tanto que ver con los efectos derivados de la guerra como con el abandono en el que quedaron sometidos. Es el caso de los grandes conjuntos monacales. Junto a toda esta reforma de inmuebles, destaca un Plan General a través del que se pudo recuperar la imagen monumental de esta ciudad, que además era foco principal de peregrinación con sus correspondientes años santos. Sucede esto en 1964 y tan solo un año después el Camino de Santiago es declarado Conjunto Histórico-Artístico.

Partiendo de estas premisas y pensando en la ciudad como un importante foco turístico, se inician una serie de trabajos enfocados a embellecer la ciudad, a hacerla agradable a aquellos que la visitaban. No solo se trataba de reformar fachadas o de anular elementos que afeaban la visión del conjunto. Junto a esto, se pretendía mejorar la red viaria. Es en este punto donde la escalera se hace presente. Como elemento de conexión que es, se emplea en calles donde la línea base de las casas es superior al definido por la calle en cuestión, creándose una especie de plataformas, características del momento, como son las de la calle de San Francisco o las de la rúa da Moeda Vella. Existe una segunda variante que consiste en introducir el elemento escalonado en puntos visuales estratégicos. Así sucede en el interior del arco del Palacio Arzobispal (Fig. 494). Todavía hoy se conservan

¹³⁰² Para comprender el estado de la cuestión en la posguerra *vid.* CASTRO FERNÁNDEZ (2010, 93-117).

¹³⁰³ CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 15).

imágenes que lo presentan en su estado previo, como una simple rampa que conectaba la calle de la Azabachería con la plaza del Obradoiro (Fig. 495).

En 1950 dan comienzo las primeras obras que afectarían a la plaza del Hospital (u Obradoiro). En el marco de estas se plantea reacondicionar los accesos¹³⁰⁴. Para ello no solo se va a disponer un nuevo enlosado, sino que para el cambio de rasantes característico de este punto de la ciudad (recuérdese que la catedral se asienta sobre un promontorio) se dispondrán dos conjuntos de escalera, que adquieren un papel simbólico dentro de la plaza. A la primera de ellas ya se hizo alusión. El arco forma parte del palacio del arzobispo y data del siglo XIII. Todavía se conservan sus bóvedas y columnillas. El arquitecto consideraba que era fundamental devolver a este conjunto la imagen que antaño se le había robado, a través de una serie de intervenciones que alteraron su aspecto inicial¹³⁰⁵. Para esta intervención era necesario rebajar el nivel de la antigua rampa y, por ello, plantea la integración de una armónica escalera articulada en torno a dos amplios tramos rectos, separados por un gran descanso en donde se abre la puerta de acceso al salón bajo del palacio, consiguiéndose así el propósito marcado (Fig. 496). Al enmarcar este espacio con las dos rampas escalonadas se consigue enfatizar el valor de las dos bóvedas de crucería y, en definitiva, dignifica el espacio y lo monumentaliza.

El otro precedente de las reformas urbanísticas que integran la escalera como nexo de espacios se encuentra muy próximo al mencionado con anterioridad. Se trata de la escalinata que une la plaza del Obradoiro con la Avenida de Raxoi que, como su nombre indica, se encuentra en el extremo suroccidental de la plaza, limitando con los muros del edificio promovido por el arzobispo. Nuevamente se han localizado imágenes históricas que describen este mismo lugar con una rampa (Fig. 497), y no con una serie de peldaños, tal y como hoy se presentan. Esto tiene que ver con otras actuaciones acometidas por el mismo arquitecto, entre las cuales destacaba el proyecto no ejecutado de palacio de Justicia. Pues bien, al amparo de estas se propone construir una nueva escalinata que, de manera estratégica, se convierte en peana para la fachada diseñada por Casas y Novoa y la escalinata que a su vez da acceso al interior de la obra, aquella que había sido diseñada por Ginés Martínez de Aranda. En este caso se convierte en pedestal de un conjunto global, el espacio perfecto para poder sacar una fotografía (Fig. 498).

En las últimas décadas esta escalinata ha sido reemplazada por una nueva (Fig. 499). Sorprende la solución adoptada ya que frente a la tendencia existente a sustituir el elemento escalonado por la rampa —entre otras cuestiones debido a la adecuación a los sistemas adaptados para discapacitados o personas de movilidad reducida— en este caso se ha querido mantener la tradición con una nueva

¹³⁰⁴ CASTRO FERNÁNDEZ (2013, 116).

¹³⁰⁵ CASTRO FERNÁNDEZ (2010, 118).

escalera en la que los peldaños apenas se aprecian. La escasa altura de su contrahuella y la amplitud de la huella hacen de ella una escalera amable y entendida al más puro estilo palaciego. Pero si esto se ha podido hacer es gracias a la disposición de otros accesos habilitados a tal fin pues, en definitiva, no se debe olvidar que en el extremo opuesto —aquel que sube desde la calle de las Huertas, conocido también como Costa do Cristo— bordeando el antiguo Hospital Real, existía una rampa que sustituía a la vieja entrada que se disponía en la muralla de cierre de la ciudad.

En los últimos tiempos también ha sido frecuente que, en la reestructuración de nuevos espacios en los que han primado aspectos como la liberación de tráfico de vehículos, sí es oportuno y necesario se integre un elemento escalonado. Así sucede en la plazuela de San Clemente, próxima a la catedral (Fig. 500). En aquel espacio que bordea el extremo oeste de la antigua muralla y que, a través de la Avenida de Raxoi permite el acceso a la plaza del Obradoiro, no solo se ha respetado la aparición de una fuente oculta durante un largo periodo de tiempo, sino que una escalera muy original con disposición angular —y complementada por una extensa rampa— se convierte en el colofón de la plaza, reemplazando a otra anterior y demostrando, de esta manera, el valor estético que puede desarrollar la escalera, además de mantener su valor histórico, ya que se sigue manteniendo viva la tradición de este elemento (Fig. 501).

Lo cierto es que a lo largo de estas décadas se han acometido numerosas obras en la que la escalera ocupa un papel determinante. En los últimos meses las páginas de los periódicos locales han ocupado parte de sus páginas con una obra no carente de cierta polémica. Se trata de la reforma del andén que se dispone entre la Avenida de Carlos I, próximo a la Alameda, y la calle de Carrera del Conde (Fig. 502). La imagen decimonónica bajo la que se quiere comprender este nuevo proyecto, toma como punto de partida la panorámica —ya vista— de Gil Rey (Fig. 366). Poco tiempo después, este mismo espacio renovó su aspecto, de tal manera que se articulaba mediante una especie de gran talud en cuyo desarrollo —que abarcaba todo el recorrido de la calle— se integraron dos escalinatas que permitían la unión de los diferentes niveles existentes entre ambas vías. En relación al actual proceso de reforma que está experimentando la citada calle se podría hacer una reflexión que afecta al conjunto general. Dejando al margen cuestiones de carácter estético cabría valorar si, en realidad, la idea de volver a un concepto decimonónico no supone un retroceso pues, una ciudad activa del siglo XXI como es Santiago de Compostela, no debería permitir más restricciones en cuanto al flujo de vehículos, al menos en lo que a la ciudad nueva se refiere. Por otro lado, sorprende que en ese proyecto que pretende hacer más agradable el tránsito por esta parte de la ciudad, se mantenga la estación de repostaje, elemento del todo ajeno a la tradición del siglo XIX. En cuanto a la obra concreta de la escalera que une la calle de General Pardiñas con la Alameda, bien es cierto que con su desplazamiento hacia el extremo izquierdo, quizá se haya

conseguido mejorar el acceso; si bien el efecto estético que causaba la anterior escalinata —como marco final en el que concluía la citada calle, a modo de telón de fondo— se ha perdido a favor de la funcionalidad que aporta en nuevo conjunto (Fig. 503).



Fig. 494. Escalera del arco del Palacio Arzobispal.



Fig. 495. Arco del Palacio Arzobispal. MPG. Colección Familia de la Riva.

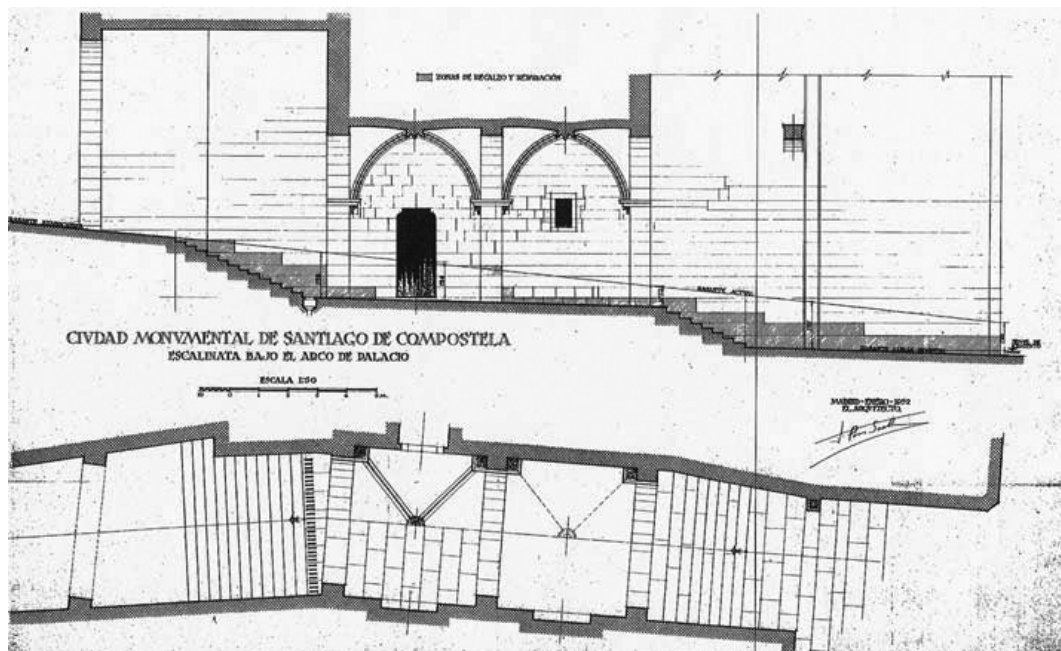


Fig. 496. Plano de la escalinata del arco del Palacio Arzobispal. Pons Sorolla. Fuente: Castro Fernández (2006b).



Fig. 497. Imagen histórica del acceso a la plaza del Hospital. Th. Thompson. (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).



Fig. 498. Escalinata. Pons Sorolla.



Fig. 499. Nueva imagen de la escalinata.



Fig. 500. Escalera de la plazuela de San Clemente. Antes de la reforma.



Fig. 501. Escalera de la plazuela de San Clemente. Resultado de la reforma.



Fig. 502. Antigua escalera de Carrera del Conde.



Fig. 503. Escalera de Carrera del Conde tras la reforma.

En 1999 la Xunta de Galicia convoca un concurso para la construcción de un nuevo complejo cultural que se situaría en las proximidades inmediatas de la ciudad de Compostela, en dirección sureste. El lugar escogido era un pequeño monte bordeado en uno de sus extremos por las brañas del río Sar y delimitado en su parte posterior por el transcurso de la autopista del Atlántico (AP-9) que une las ciudades de A Coruña y Vigo. El Monte Gaiás constituye un punto emblemático en la ciudad, con cierta tradición histórica y para ese promontorio se van a presentar una serie de once proyectos que comparten la idea de integrar la nueva construcción con el entorno natural en el que se emplaza. Estas propuestas respondían a modos diferentes de entender la arquitectura lo que evidencia, de alguna manera, la pluralidad de conceptos existentes en el ocaso del siglo XX. Arquitectos de rango internacional como Steve Holl, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Jean Nouvel; y otros arquitectos nacionales como Ricardo Bofill, Manuel Gallego Jorroto o César Portela, compitieron por conseguir implantar sus propuestas en este punto de la ciudad¹³⁰⁶.

La *Cidade da Cultura de Galicia* estaba destinada a ser la imagen de la nueva ciudad del siglo XXI. Entre otras muchas, esa debió de ser la razón por la que finalmente salió ganadora la propuesta de Peter Eisenman. La carrera profesional de este arquitecto, formado en la escuela racionalista americana de los *Five Architects*, resulta de lo más activa y evolutiva. Formado en aquellas pautas que regían la arquitectura de otros compañeros suyos como Graves, Meier, Hejduk o Gwathmey, que miraban con nostalgia los planteamientos que Europa ofrecía en la década de los sesenta, frente a lo que la realidad americana del momento les ofrecía¹³⁰⁷. Poco tiempo después comienza a experimentar con las posibilidades que ofrece la arquitectura y, partiendo de aquellas premisas racionales, diseña una serie de modelos arquitectónicos titulada *Houses* que, según avanza en número, va demostrando una evolución en su manera de entender el proyecto constructivo. La alteración de perfiles, juegos angulares en volúmenes cúbicos, distorsión de ejes... y, en definitiva, todo lo que altera el orden racional será objeto de su estudio. La transgresión respecto a lo ortodoxo, el juego que rodea todo su planteamiento arquitectónico, acabará por convertirlo en el representante —junto con su compañero Gehry— del movimiento arquitectónico más barroco que la arquitectura posmoderna ha podido ofrecer¹³⁰⁸.

¹³⁰⁶ Todos los proyectos que formaron parte del concurso y que, de alguna manera, forman parte de los orígenes de este complejo, han sido respetados de tal manera que hoy se pueden conocer visitando la sala de exposiciones del edificio inicialmente planteado como hemeroteca, y que hoy se ocupa con el Centro de Emprendimiento Creativo. Todas estas maquetas conviven con la del proyecto ganador. El análisis de cada uno de estos proyectos se recoge en: “Ciudad de la cultura de Galicia”, *Future. Periódico de concursos de arquitectura*, núms. 19-20, (2009).

¹³⁰⁷ La presentación del grupo tuvo lugar en la muestra organizada por Arthur Drexler en el MOMA, el año de 1968, y la publicación del libro *Five Architects* de 1972.

¹³⁰⁸ Sobre la obra del arquitecto CIORRA (1994, 29).

En la corriente arquitectónica de la Deconstrucción confluyen múltiples aspectos, que no solo afectan a una cuestión formal, física o evidente. Junto a ello, conviven otros aspectos de carácter filosófico, social o literario que enriquecen la lectura de todas estas nuevas obras de arquitectura que presenta esta nueva corriente artística. Es en el año 1988 cuando se presentan oficialmente a través de una nueva muestra presentada en el MOMA por Arthur Drexler en la que se eligió por título *Deconstructivist Architecture*.

Tradicionalmente se ha catalogado a Eisenman como un arquitecto teórico, más centrado en el análisis de una arquitectura intelectualizada y volcado en su faceta de profesor universitario, que en el desarrollo de la práctica arquitectónica. Sin embargo, su obra se ha convertido en una de las más destacadas de finales del siglo XX e inicios del XXI, gracias a un proyecto cumbre que se sitúa en una pequeña ciudad española de proyección internacional determinada por su condición de lugar santo.

El estado actual de la obra difiere en algún sentido respecto al modelo inicial, que contemplaba la construcción de ocho edificios. Tras reducir su número al de seis, finalmente las dimensiones del proyecto, el aumento del coste inicial y los difíciles momentos por los que está pasando la economía del país, han hecho prescindir de dos edificios que iban a ser destinados a Teatro de la Música y a Centro Tecnológico de Galicia. Se mantuvieron aquellos que en origen estaban planteados como hemeroteca, archivo-biblioteca, museo y servicios centrales.

Desde su planteamiento original —y aún con las sucesivas modificaciones y cambios que lo alteraron— el diseño que se presentó guarda un simbolismo muy marcado que lo vincula indiscutiblemente con la ciudad de Compostela. Se trataba de absorber el patrón o esquema planimétrico que ofrecía parte del viejo casco urbano y disponerlo inicialmente sobre una perfecta cuadrícula cartesiana que, progresivamente, se irá distorsionando al articular los diferentes relieves y perfiles que generan las rúas y caserío del entramado medieval de la ciudad. Este es el concepto básico a partir del que el arquitecto comienza a modelar la nueva ciudad del XXI. De esta manera, cada uno de los edificios simularía ser los conjuntos de casas que quedan repartidas entre las calles del Franco, rúa do Vilar, rúa Nova y Preguntoiro. Todas ellas confluirían en la gran plaza central, aquella en la que se dispusieron las dos torres diseñadas por su compañero John Hejduk, que representan la basílica compostelana. Los simbolismos no solo acaban aquí, puesto que es el propio perfil estriado y ondulante el que también pone en relación esta nueva ciudad con uno de los símbolos jacobeos por excelencia: la venera o concha de vieira, imagen que queda sugerida por el relieve de la montaña.

Lo más interesante de esta obra resulta ser el diálogo que mantiene con el entorno en el que se emplaza. De esta manera, el proceso constructivo se inició con el despiece del promontorio. Se trataba de combinar ambas obras: la de la propia naturaleza con la que el hombre crea de manera artificial. Pero para ello era necesario dominar el espacio natural, conocerlo desde sus raíces, experimentar las posibilidades que ofrecía. Y solo así, a partir de la habilitación de una galería subterránea de 500 metros de longitud, que da acceso en su parte superior a cada uno de los edificios, comienza a construirse la *Cidade da Cultura de Galicia*.

La ejecución de cada uno de los edificios se hace de manera independiente, con características exclusivas que no se repiten en los otros. Eso sí, la falta de uno rompe la unidad del conjunto, y en ese sentido la obra de Eisenman se ha quedado ‘coja’. Lo más interesante es entender como siendo miles de piezas totalmente diferentes, cada una de ellas con sus medidas propias y únicas son elementos imprescindibles que contribuyen a dibujar el perfil sinuoso que guarda relación con la ondulación de la propia montaña en la que se asienta. Es a través de este recurso como el arquitecto consigue fusionar ambas dimensiones: la existente y modificada, y la creada.

Además, de todos los recursos característicos de la arquitectura de la deconstrucción, consistentes en la alteración de los ángulos y planos, los giros de volúmenes y, en general, de otra serie de métodos por los que se altera el orden inicial preestablecido, vemos que en todo momento existe una unidad marcada por una serie de líneas rectas que se continúan por la parte superior del conjunto, atándolo. Esas líneas, indicadas en otro color, se adaptan a los perfiles escalonados y, a diferencia de lo que sucede con el resto, nunca se quiebran.

Conforme a estos patrones, la escalera se adapta a lo que los caprichos de la arquitectura imponen. Por lo general, las escaleras exteriores continúan el perfil ondulado del resto del conjunto, salvando pequeños desniveles entre algunos de los edificios y, como se puede observar en aquellas que separan el edificio de administración del museo, existe una interesante solución que consiste en adaptar la rampa lisa al perfil escalonado.

Casos más interesantes son los de las escaleras interiores. Y en este sentido se podrían tratar tanto las del edificio hemeroteca (hoy *Centro de Emprendemento*) o las del *Arquivo de Galicia*.

En el primero de ellos se ha optado por una escalera que preside el espacio central del edificio y que sobrevuela el nivel inferior en el que se disponen las mesas de trabajo. El acceso, como se puede entender, está pensado para que sea en negativo. Se entiende como una larga escalera de tiro único, dividida en varios planos. La limpieza ornamental del conjunto es con la que se decora esta escalera. Simples arrimos blancos a manera de muros que, a su vez, esconden la escalera cuando se está

mirando desde fuera el exterior. En la parte superior se dispone un mirador que evoca la proa de un barco. Más sorprendente es la manera en que dispone la escalera, en marcada diagonal, lo que la relaciona directamente con una arquitectura de carácter dinámico. Interesante resulta la configuración de los peldaños cuya contrahuella, de manera muy atinada, también dibuja un perfil diagonal y adecuado al paso del hombre. Los materiales juegan y dan la pista que recalca la retícula en la que se encuentra inscrita la escalera. Aunque la cuarcita es el material que constituye la carcasa del complejo —haciendo de él una especie de montaña roquera— en la construcción de la escalera se emplea el mármol. La selección de este material pone de manifiesto la necesidad de restaltar este elemento arquitectónico.

Lo mismo sucede en la escalera que se proyecta en el interior del edificio de la biblioteca, aunque en este caso el planteamiento es diferente. El edificio consta de seis niveles, estando el acceso principal en la planta baja. Sucede que a partir de este existen dos niveles inferiores y uno superior que lleva a los ascensores que a su vez permiten el acceso a un cuerpo central hermético, una especie de cápsula espacial destinada a albergar las dependencias administrativas que se disponen a lo largo de dos niveles más. Al tratarse también de un espacio abierto al público es necesario construir una escalera que se haga visible al visitante y que ponga de manifiesto el rango del edificio en el que se encuentra.

En todos estos casos se prescinde de cualquier elemento innecesario. La decoración puntual que en tiempos pasados se introdujo en las escaleras ya no se hace precisa aquí. O al menos eso puede parecer en un primer momento ya que si se mira bajo una nueva perspectiva, esto es, la que nos ofrece la estética de la arquitectura de la Deconstrucción, podremos observar como todavía se mantiene esa línea que se refleja también en el techo del recinto, que para el arquitecto es fundamental en la concepción del edificio, aunque en realidad es un elemento totalmente prescindible y, por tanto, se podría asumir como parte de un decorado. Lo mismo que sucede con la manera de entender los parapetos de los balaustres, como pesados macizos que continúan el marcado sentido que dispone la arquitectura del conjunto.

El factor lumínico es importante, porque ahora ya no solo existen los más avanzados sistemas de iluminación, dotados ellos mismos de un elevado componente estético (luces de tiras led, iluminación indirecta) sino que los propios materiales empleados en los cierres de los edificios, así como los grandes ventanales, garantizan la seguridad y buen funcionamiento de la escalera, aun cuando los ligeros quiebros angulares que se producen en su discurso obligan a discurrir con cierta cautela a través de ellas.

La *Cidade da Cultura de Galicia* constituye el gran proyecto arquitectónico de la ciudad. Desde su inauguración oficial en enero de 2011, lejos de lo que pueda parecer, es un conjunto vivo, aunque incompleto. Incompleto por la falta de recursos para poder acabar esta gran obra, lo que ha propiciado la necesidad de tomar otra serie de medidas para contrarrestar el vacío que se ha generado. Vivo, porque a pesar de estar en el punto de mira de la sociedad gallega, de las constantes críticas que prácticamente a diario se vierten en los periódicos... son estos hechos cotidianos los que la hacen presente. Pero vivo también porque, aunque muy paulatinamente, son miles de personas las que ya la han visitado, las que transitan por aquel/aquellos espacios en los que no solo se han presentado interesantes exposiciones de carácter internacional, con préstamos de algunos de los museos más relevantes a nivel mundial.

La *Cidade da Cultura e Galicia* es la ciudad del siglo XXI. Es un espacio para el trabajo, para el ocio, para las relaciones sociales, un espacio que está naciendo y que, ante todo, es un hecho. A través de este gran proyecto, con el que se cierra esta historia de la escalera en Compostela, se puede comprobar como el elemento escalonado sigue siendo también una realidad al servicio de la arquitectura y de la sociedad. Por ello, se puede decir que la escalera ha tenido un pasado, tiene un presente y también —aunque no podamos precisar cómo será— un futuro.

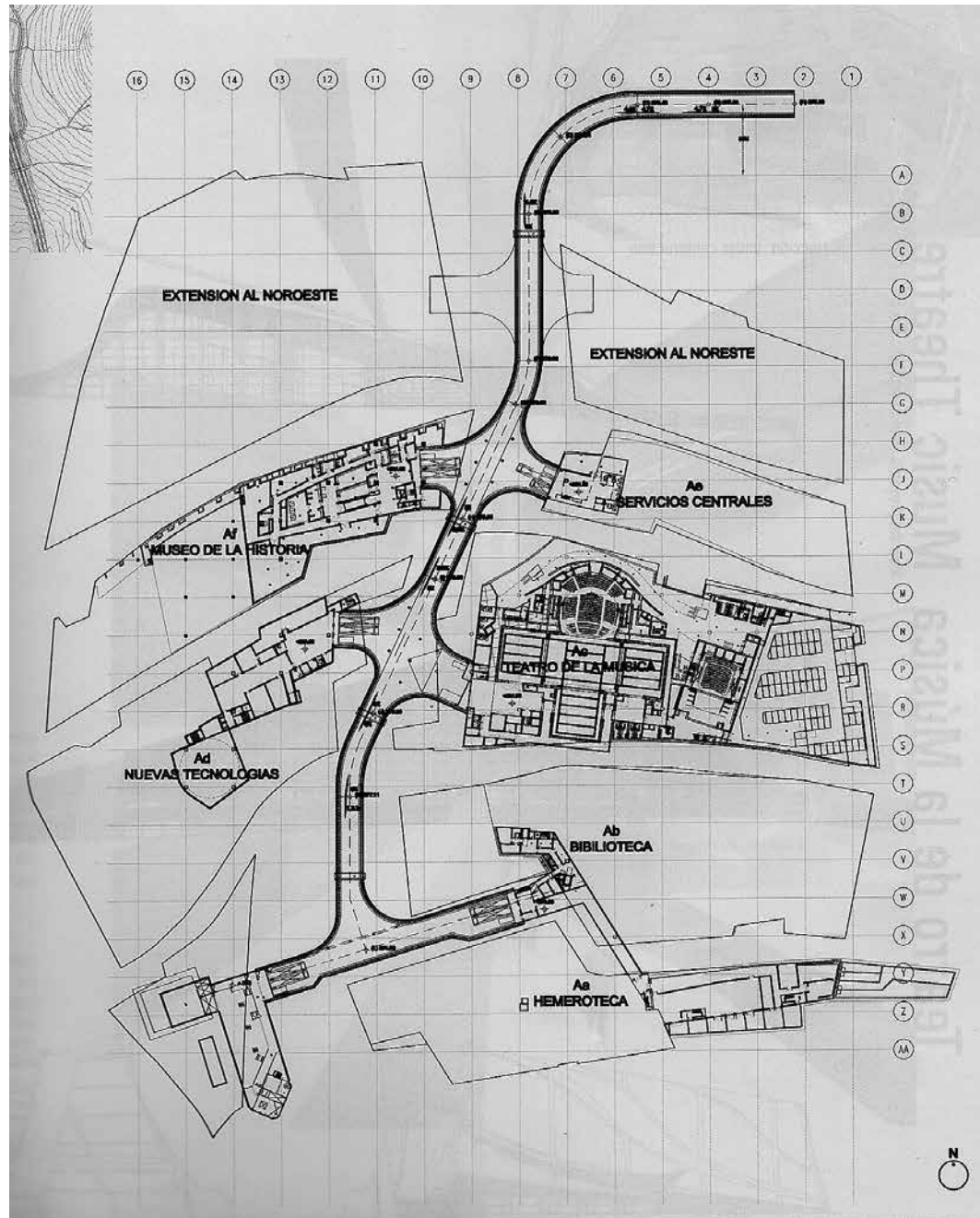


Fig. 504. Estado original del conjunto. Fuente: Future arquitecturas (2009, 45).



Fig. 505. Proyección de la escalera exterior. Fotografía de Manuel González Vicente.



Fig. 506. Escalera del Centro de Emprendemento Creativo de Galicia con Peter Eisenman. Fotografía de Manuel González Vicente.



Fig. 507. Escalera del edificio de Biblioteca e Arquivo de Galicia. Fotografía de Manuel González Vicente.

Capítulo 5. Conclusiones

Creemos que los resultados de este trabajo han cumplido nuestras premisas iniciales, y en ocasiones han superado nuestras expectativas. En primer lugar, tras analizar el comportamiento y evolución del concepto de la escalera en el marco del edificio, hemos podido determinar que el caso compostelano cumple con la norma establecida. Demuestra conocer los códigos que se han impuesto. Y si esto es así se debe a varios factores. En primer lugar la participación de maestros arquitectos foráneos que por diversos motivos, en la mayor parte patrocinados por arzobispos o contratados por el clero regular, importan el modelo y lo integran en las nuevas construcciones que surgen en la ciudad, fundamentalmente desde el siglo XVI. Aquellos arquitectos, procedentes fundamentalmente de los focos castellano y andaluz, serán reemplazados en una segunda fase por arquitectos locales, que igualmente demostraron la validez de sus conocimientos. Aprendizajes que en muchos casos se complementaron con la lectura de libros de arquitectura, presentes en las escasas bibliotecas de la ciudad, solo al alcance de los más formados. Es al amparo del Siglo de las Luces, cuando la tradición local se verá relegada a un segundo plano, ante la llegada de nuevos modelos procedentes de la tradición francesa o, más habitualmente, de la escuela académica creada en 1752 en Madrid.

Para demostrar esto, hemos cumplido con nuestro propósito. Hacer un estudio, lo más amplio posible de aquellas escaleras que se han creado desde el siglo XVI en adelante, que demuestran la versatilidad de los maestros de obras y talleres artísticos que trabajaron en la ciudad. Incluso, en este punto, se ha podido recoger algún ejemplo anterior al marco temporal establecido, que demuestra el escaso valor que la escalera presentó a lo largo de la Edad Media en Compostela, y que supone de alguna manera el origen de este elemento en la ciudad, dado que se encuentra directamente relacionado con la creación de la ciudad.

A lo largo del trabajo hemos evidenciado que la evolución de la escalera discurre en paralelo a la construcción de nuevas tipologías. Colegios y hospitales en los siglos XVI y XVII, la reconfiguración o reconstrucción de los recintos religiosos: catedral, monasterios y conventos, entre los siglos XVII y XVIII, los palacios, universidad en el XVIII, y construcciones y obras de carácter lúdico, como teatros y paseos a lo largo del XIX. Las reformas urbanas y la integración de la escalera en ellas es una cuestión que se prolonga desde el siglo XVI hasta el XXI. En la mayor parte de todos estos casos hemos visto como la escalera monumental se adapta al espacio para el que está pensada, experimentando un mayor desarrollo conforme avanzan los tiempos. Aunque resulta evidente que el modelo más común es el de caracol de tiros rectos en caja cuadrada y a la española –como sucede en otros puntos geográficos–, es evidente que la tradición compostelana supo adaptar otros modelos, en algunos casos excepcionales y ciertamente originales. De la misma manera, aunque el trabajo en

piedra es lo que abunda, destacando el granito y el mármol; es frecuente el uso de maderas nobles para la comunicación con los pisos superiores. En los dos últimos siglos también se experimenta con materiales como el hormigón o el acero.

Es en los edificios de carácter religioso donde se encuentran los modelos más ricos de escalera, no solo por su concepción formal, sino por sus dimensiones y en algunos casos por presentar una rica, a la vez que desconcertante, decoración. Resulta evidente que, a diferencia de lo que sucedió en Castilla o Andalucía, la escalera compostelana evita el adorno, limitándolo a determinadas licencias decorativas, pequeños detalles como son los jarrones acróteros de sencillo perfil, y contenidas balaustradas pétreas. Incluso en tiempos de exceso barroco, los recursos continúan siendo muy limitados, lo que contrasta en ocasiones con las abigarradas fachadas construidas en aquellos tiempos. Las pinturas murales o los relieves habituales en el foco salmantino, toledano, vallisoletano o burgalense entre tantas otras ciudades, no forman parte del caso compostelano.

El discurso de estas escaleras pone de manifiesto el manejo y conocimiento de obras de corte clasicista, herederas de la tradición romana a partir de Bramante, o de otros arquitectos como Serlio o Vignola. Pero junto a esto, y de manera más limitada, parece existir otra fuente de inspiración que remite a modelos flamencos y centroeuropeos, que rompen el orden establecido, integrando determinados elementos decorativos, entre los que claramente destacan los pináculos que coronan algunos de estos conjuntos, otorgándoles un carácter realmente efectista. En esta labor de construcción de escaleras han estado involucrados los grandes arquitectos con los que contó la ciudad. Esto demuestra su capacidad para la proyección de este elemento, que por otro lado debió de haber sido uno de los ejercicios que se debía presentar en el examen que los capacitó como maestros de obras.

En otro orden de cuestiones, a lo largo de este trabajo ha quedado claro que registrar el desarrollo de la escalera, desde su proyecto original hasta su conclusión, es una tarea compleja. De la misma manera, en algunos casos hay que ser precavidos porque el estado que hoy presenta una escalera puede haber sido el producto de alguna reforma posterior a su creación. Por experiencia, hemos determinado que cuando se trata de una escalera interior su proceso constructivo se mantiene en un segundo plano, sometido al proyecto global del desarrollo del edificio en el que se incluyen. Debido a ello, y a la desaparición de los planos que sirvieron de apoyo a la construcción de los edificios más antiguos de la ciudad, es imposible recurrir a aquellas fuentes originales y, en consecuencia, solo es posible resolver la cuestión a través de copias o proyectos posteriores realizados con motivo de alguna intervención posterior. El contrapunto lo constituyen obras más recientes, de las que sí se conservan las plantas —especialmente desde el siglo XVIII— y que no solo nos aportan el modelo final que se llevó a cabo sino otras propuestas que revelan la riqueza creativa de los maestros de

obras. Este hecho evidencia como la escalera se concibe como el elemento al que se le concede un especial estudio y tratamiento en los edificios de carácter mayor.

El seguimiento de la escalera en el exterior se hace un poco más accesible, pero de la misma manera también se registran carencias y falta de documentación y planos. En casos tan concretos como el de la Escalera Maximiliana, se ha podido rescatar algún plano de época posterior que ilustra el espacio de la plaza del Hospital. Pero en otros casos lo único por lo que, más o menos, nos podemos guiar son los planos topográficos de la ciudad, las descripciones de viajeros o, ya más adelante, las fotografías que recogen exteriores de la ciudad.

La escalera en Compostela se caracteriza por la aplicación de una buena técnica constructiva. En este punto han sido determinantes la tradición del corte de la piedra y de los talleres de canteros. El hecho de que esta disciplina fue valorada se confirma en obras como el cuaderno manuscrito de Fernández Sarela, donde queda manifiesta la importancia y conocimiento que aquellos maestros de obras concedieron a esta disciplina. Solo así se entiende la pericia con la que se concibieron determinadas escaleras.

Puede ser el dominio de esta técnica la que ha hecho que pese a las dificultades que han rodeado a parte de estos conjuntos, todavía hoy se mantengan en pie. En los últimos años algunas de estas piezas han sido objeto de restauraciones o incluso se han tomado alguna serie de medidas preventivas de mantenimiento para evitar el riesgo de desplome. En otros casos han quedado relegadas al ostracismo. Su presencia apenas se percibe, su lamentable estado de conservación no se atiende y en consecuencia se pone en peligro su existencia.

Todas las cuestiones analizadas a lo largo de este trabajo, pensamos que lo presentan como novedoso. La importancia que tiene el valor de la escalera dentro del campo de la arquitectura, la evolución en su desarrollo, el uso de determinados recursos artísticos que embellecen el resultado final, la consulta de repertorios gráficos, su presencia como elemento con el que los grandes maestros de la pintura supieron embellecer y dignificar el espacio creado, ponen de manifiesto la trascendencia del elemento aquí analizado.

Índice de abreviaturas

ACS. Archivo de la Catedral de Santiago.

ACSCS. Archivo Conventual de Santa Clara de Santiago.

ADIF. Administrador de Infraestructuras Ferroviarias.

ADXPC. Arquivo da Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. (Consellería de Cultura e Turismo. Xunta de Galicia).

AGA. Archivo General de la Administración.

AGMM. Archivo General Militar de Madrid.

AGS. Archivo General de Simancas.

AHDS. Archivo Histórico Diocesano de Santiago.

AHN. Archivo Histórico Nacional.

AHUS. Archivo Histórico Universitario de Santiago.

AICNC. Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña.

AIEGPS. Archivo del Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.

AISBS. Archivo de la Iglesia de San Benito de Santiago.

AMS. Archivo Municipal de Santiago.

AMV. Archivo Municipal de Vigo.

APFS. Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago.

ARABASF. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ARG. Archivo del Reino de Galicia.

ARSEAPS. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.

BNE. Biblioteca Nacional de España.

BUSC. Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

BXUS. Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago.

CEPESE. Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

CHUS. Complejo Hospitalario Universitario de Santiago.

C.R. Clérigos Regulares.

MPG. Museo do Pobo Galego.

O.A.D. Orden de los Agustinos Descalzos.

O. Cist. Orden del Cister.

O.F.M. Orden Franciscana Menor.

O.P. Orden de Predicadores.

O.S.B. Orden de San Benito.

RSEAPS. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.

S.I. Societas Iesu.

TOR. Tercera Orden Regular.

USC. Universidade de Santiago de Compostela.

VOT. Venerable Orden Tercera [de San Francisco].

Bibliografía

Libros

ALLEGUE (2001)

ALLEGUE, X. (coord.): *Santiago de Compostela. Arquitecturas del siglo XX*, Santiago de Compostela: COAG, 2001.

ALVARELLOS (2009)

ALVARELLOS, H.: *Santiago, 1909. Centenario da Exposición Rexional Galega*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos, 2009.

BARRAL IGLESIAS (1992)

BARRAL IGLESIAS, A.: *Santa María la Real de Conxo*, A Coruña: Diputación provincial, 1992.

BARRAL MARTÍNEZ (2007)

BARRAL MARTÍNEZ, M.: *Montero Ríos y Compostela. Un feudo clientelar*. Barcelona-Santiago: Ronsel-Consorcio de Santiago, 2007.

BLUNT (1977)

BLUNT, A.: *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1977.

BONET CORREA (1984)

BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid: CSIC, 1984 (2ª ed. de la de Madrid: CSIC, 1966).

BONET CORREA (2003)

BONET CORREA, A.: *La Plaza del Obradoiro*, Madrid: Abada, 2003.

BORRÁS GUALÍS (1991)

BORRÁS GUALÍS, G. M.: *El Arte mudéjar*, Madrid: Historia 16, 1991.

BUSTAMANTE GARCÍA (1993)

BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco. Introducción al Arte Español*, Madrid: Silex, 1993.

BUSTAMANTE Y URRUTIA (1946)

BUSTAMANTE Y URRUTIA, J. M. de.: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria*, vol. 2, tomo I, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1946.

BUSTAMANTE Y URRUTIA (1952)

BUSTAMANTE Y URRUTIA, J. M. de.: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria*, vol. 3, tomo II, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1952.

CABO y COSTA (1996)

CABO VILLAVERDE, J. L. y COSTA BUJÁN, P.: *Compostela. Memoria fotográfica*. Santiago de Compostela: Ara Solis, 1996.

CALVO e IGLESIAS (1999)

CALVO DOMÍNGUEZ, M. e IGLESIAS DÍAZ, C. (coords.): *Santiago, San Martiño Pinario*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

CAMPELO (1950)

CAMPELO, J.: *Historia Compostelana o sea Hechos de D. Diego Gelmírez: Primer Arzobispo de Santiago*. Santiago de Compostela: Porto, 1950.

CASTRO Y CASTRO (1994)

CASTRO Y CASTRO, M.: *Bibliografía hispanofranciscana*. Santiago de Compostela: s/n, 1994.

CASTRO FERNÁNDEZ (2013)

CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Universidad de Santiago de Compostela, 2013.

CASTRO SANTAMARIA (2002)

CASTRO SANTAMARIA, A.: *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Salamanca: Caja Duero, 2002.

CEBREIROS ÁLVAREZ (1999)

CEBREIROS ÁLVAREZ, E.: *El Municipio de Santiago de Compostela a finales del Antiguo Régimen*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

CHAMOSO LAMAS (1961)

CHAMOSO LAMAS, M.: *Santiago de Compostela*, Barcelona: Aries, 1961.

CHAMOSO LAMAS (1980)

CHAMOSO LAMAS, M.: *Santiago de Compostela*, La Coruña: Moret, 1980.

CHASTEL y GUILLAUME (1985)

CHASTEL, A. y GUILLAUME, J. (dirs.): *L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance* (Actes du colloque tenu a Tours du 22 au 26 mai 1979), París: Picard, 1985.

CHING (1997)

CHING, F. D. K.: *Diccionario visual de arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

CIORRA (1994)

CIORRA, P.: *Peter Eisenman. Obras y proyectos*, Madrid: Electa, 1994.

CLAIR (1998)

CLAIR, C.: *Historia de la imprenta en Europa*, Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

CONANT (1926)

CONANT, K. J.: *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge: Harvard University, 1926.

CONDE (2007)

CONDE, J.: *Galicia no gravado antigo. Colección Puertas Mosquera*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2007.

CORES TRASMONTE (1962)

CORES TRASMONTE, M. P.: *El urbanismo en Santiago de Compostela en el siglo XIX*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1962.

CORTÉS LÓPEZ (2014a)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: *O manuscrito Algunos cortes de arquitectura de Francisco Antonio Fernández Sarela*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2014.

COSTA y MORENAS (1989)

COSTA BUJÁN, P. y MORENAS AYDILLO, J.: *1850. Santiago de Compostela. 1950*, Santiago de Compostela: COAG, 1989.

COUSELO BOUZAS (1933)

COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela: Imprenta, Librería y Enc. del Seminario, 1933.

CRESPO POZO (1983)

CRESPO POZO, J. S.: *Blasones y linajes de Galicia*, vol. III, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.

DAMISCH (1997)

DAMISCH, H.: *El origen de la perspectiva*, Madrid: Alianza, 1997.

DÍAZ Y DÍAZ (1980)

DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (coord.): *La Universidad de Santiago de Compostela*, Salamanca: 1980.

DÍEZ JORGE (2001).

DÍEZ JORGE, M. E.: *El arte Mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2001.

DUBERT GARCÍA (2010)

DUBERT GARCÍA, I.: *Bartolomé Rajoy y Losada, arzobispo y señor de Compostela*, Santiago de Compostela-Vigo: Consorcio de Santiago-Nigratrea, 2010.

EVERS et ALT (2003)

EVERS, B. et ALT.: *Teoría de la arquitectura: del Renacimiento a la actualidad. 89 artículos sobre 117 tratados*, Madrid: Taschen, 2003.

FALQUE REY (1994)

FALQUE REY, E. (ed.): *Historia Compostelana*, Madrid: Akal, 1994. (Edición traducida al castellano de la de Turnhout: Brepols, 1988).

FERNANDES PEREIRA (1994)

FERNANDES PEREIRA, J.: *Arquitectura e escultura de Mafra. Retórica da Perfeição*, Lisboa, 1994.

FOLGAR y NOGUEROL (1996)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C. y NOGUEROL DEL RÍO, A.: *El Palacio de Fondevila*, Madrid: Obra Cultural Caja de Madrid, 1996.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008)

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A.: *Fernando de Casas: arquitecto en Compostela*, Vigo-Santiago de Compostela: Nigratreia-Consorcio de Santiago, 2008.

FERNÁNDEZ y FREIRE (1880)

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del jubileo universal de 1875*, vol. 1, Santiago de Compostela: Imp. del Boletín Eclesiástico, 1880.

FERRANDO Y ARNAU (1916)

FERRANDO Y ARNAU, Fr. F.: *Apuntes Históricos relativos al Colegio PP. Misioneros franciscanos de Santiago desde 1856 a 1896*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1916.

FICACCI (2011)

FICACCI, L.: *Giovanni Battista Piranesi. Catálogo completo de grabados*, vol. 1, Alemania: Taschen, 2011.

FILGUEIRA VALVERDE (1950)

FILGUEIRA VALVERDE, X.: *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Santiago de Compostela: Porto y Cía, 1950.

FOLGAR DE LA CALLE (1985)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: *Arquitectura Gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

FOLGAR DE LA CALLE (1989)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: *Simón Rodríguez. Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1996)

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. A.: *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, Sada: Edicións do Castro, 1996.

FRAGUAS FRAGUAS (1956)

FRAGUAS FRAGUAS, A.: *Historia del Colegio de Fonseca*, Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1956.

FRAGUAS FRAGUAS (1988)

FRAGUAS FRAGUAS, A.: *Teatro Principal*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 1988.

FRAGUAS FRAGUAS (2008)

FRAGUAS FRAGUAS, A.: *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2008.

FRANCO y TARRÍO (1999)

FRANCO TABOADA, J. A. y TARRÍO CARRODEAGUAS, S. B. (coords.): *As Catedrais de Galicia: descripción gráfica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

FRANCO y TARRÍO (2002)

FRANCO TABOADA, J. A. y TARRÍO CARRODEAGUAS, S. B. (coords.): *Mosteiros e conventos de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.

FRANCO y TARRÍO (2006)

FRANCO TABOADA, J. A. y TARRÍO CARRODEAGUAS, S. B. (dirs.): *El conjunto arquitectónico de San Martín Pinario en Santiago de Compostela: documentación gráfica*, A Coruña: Universidad de La Coruña, 2006.

GALERA ANDREU (1982)

GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura y arquitectos de Jaén a fines del siglo XVI*, Jaen: Diputación provincial, 1982.

GALERA ANDREU (1992)

GALERA ANDREU, P.: *La arquitectura después de Vandelvira*, Madrid: Ave del Paraíso, 1992.

GALLEGO DE MIGUEL (1963)

GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid: CSIC, 1963.

GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE (1989)

GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J.: *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, A Coruña: Fundación Barrié, 1989.

GARCÍA COLOMBÁS (1980)

GARCÍA COLOMBÁS, M.: *Las Señoras de San Payo: historia de las monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Galicia, 1980.

GARCÍA CUETOS et ALT. (2010)

GARCÍA CUETOS, M. P. et ALT. (coords.): *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de la posguerra*, Gijón: Trea, 2010.

GARCÍA GUERRA (1983)

GARCÍA GUERRA, D.: *El Hospital Real de Santiago: (1499-1804)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983.

GARCÍA IGLESIAS (1990a)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Galicia. Tiempos de Barroco*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990.

GARCÍA IGLESIAS (1990b)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela: COAG, 1990.

GARCÍA IGLESIAS (1993a)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: "El Barroco (I). La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII", en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F (dir.): *Galicia. Arte*, vol. 13, A Coruña: Hércules, 1993.

GARCÍA IGLESIAS (1993c)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Fernando de Casas Novoa*, Santiago de Compostela: Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1993.

GARCÍA IGLESIAS (1995)

GARCÍA IGLESIAS, J. M. (coord.): *Gallaecia Fvlget: (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1995.

GARCÍA IGLESIAS (1997)

GARCÍA IGLESIAS, J. M. (coord.): *Galicia renace=Galicia renace*, Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e de Comunicación Social, 1997.

GARCÍA IGLESIAS (2004)

GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.): *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no Camiño de Peregrinación*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004.

GARCÍA MERCADAL (1952)

GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos, hasta fines del siglo XVI*, vol. 1, Madrid: Aguilar, 1952.

GARCÍA MERCADAL (1959)

GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Siglo XVII* vol. 2, Madrid: Aguilar, 1959.

GARCÍA MORALES (1991)

GARCÍA MORALES, M. V.: *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

GARCÍA ORO (1988)

GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España medieval*, Santiago de Compostela: CSIC-Liceo Franciscano, 1988.

GARCÍA ORO (2006)

GARCÍA ORO, J.: *Los Franciscanos en España: historia de un itinerario religioso*, Santiago de Compostela: Eco Franciscano, 2006.

GARCÍA y CARRO (2011)

GARCÍA PITA, M y CARRO CRUZ, H.: *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Inventario documental do Arquivo*, Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago, 2011.

GIGIREY LISTE (1996)

GIGIREY LISTE, M. E. (coord.): *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad*, Santiago de Compostela: Real Convento de Santa Clara-Museo de Tierra Santa, 1996.

GILA MEDINA (1991)

GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén)*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991.

GÓMEZ MORENO (1941)

GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas de Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Padro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1941.

GÓMEZ URDÁÑEZ (1988)

GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, vol. 2, Zaragoza: Ayuntamiento, Delegación de Relaciones Municipales, 1987-1988.

GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ (1993)

GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S.: *O Colexio de San Clemente de Pasantes de Compostela. Textos Históricos Fonseca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.

GONZÁLEZ y LUACES (2009)

GONZÁLEZ MÉNDEZ, M. y LUACES ANCA, J.: *Santiago de Compostela. A Cerca da Cidade*, Santiago de Compostela: Oficina da Cidade Histórica e Rehabilitación, 2009.

GOY DIZ (1997)

GOY DIZ, A.: *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Jaén: Universidad de Jaén, 1997.

GOY DIZ (1998a)

GOY DIZ, A.: *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago, 1998.

GOY DIZ (1998b)

GOY DIZ, A.: *El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga*, Baeza-Jaen: Universidad de Baeza-Ayuntamiento de Jaen, 1998.

GOY DIZ (2005a)

GOY DIZ, A.: *O mosteiro de San Clodio de Leiro*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2005.

GUERRA CAMPOS (1982)

GUERRA CAMPOS, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo, 1982.

GUERRA CAMPOS (1985)

GUERRA CAMPOS, J.: *Roma y el sepulcro de Santiago. La Bula "Deus Omnipotens" (1984)*, Santiago de Compostela, 1985.

HERMIDA GONZÁLEZ (2007)

HERMIDA GONZÁLEZ, L.: *Fernando de Casas y Novoa: contexto, formación e obra*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007.

HEYDENREICH y LOTZ (1999)

HEYDENREICH, L. H y LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia. 1400-1600*, Madrid: Cátedra, 1999.

ÍNSUA CABANAS (2002)

ÍNSUA CABANAS, M.: *Arquitectura hospitalaria gallega de pabellones*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2002.

HOYO (1952)

HOYO, J. del.: *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Santiago de Compostela: Porto y Cía Editores, 1952. (Edición de A. Rodríguez González y B. Varela Jácome).

LÓPEZ ALSINA (1988)

LÓPEZ ALSINA, F.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela: Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988.

LÓPEZ ALSINA (2013)

LÓPEZ ALSINA, F.: *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Universidade de Santiago, 2013. (2ª ed. corregida de la de Santiago de Compostela: Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988).

LÓPEZ CALO (1993)

LÓPEZ CALO, J. (coord.): *Estudios sobre Historia del arte. En honor al profesor doctor Don Ramón Otero Túniz en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1993.

LÓPEZ DÍAZ (2009)

LÓPEZ DÍAZ, X. (trad.): *Códice Calixtino. O Codex Calixtinus en galego*, Santiago de Compostela-Vigo: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo-A Nosa Terra, 2009.

LÓPEZ FERREIRO (1898)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 1, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1898.

LÓPEZ FERREIRO (1899)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 2, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1899.

LÓPEZ FERREIRO (1900)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 3, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1900.

LÓPEZ FERREIRO (1901)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 4, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1901.

LÓPEZ FERREIRO (1902)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 5, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1902.

LÓPEZ FERREIRO (1905)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 8, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1905.

LÓPEZ FERREIRO (1907)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 9, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1907.

LÓPEZ FERREIRO (1908)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 10, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1908.

LÓPEZ FERREIRO (1968)

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela: Editorial Compostela, 1968.

LUCAS ÁLVAREZ (1964)

LUCAS ÁLVAREZ, M.: *El Hospital Real de Santiago: 1499-1531. Discurso pronunciado en la solemne apertura del Curso Académico de 1964-1965*, Santiago: Universidad de Santiago, 1964.

MADERUELO (2005)

MADERUELO, J.: *El Paisaje, génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.

MADERUELO (2010)

MADERUELO, J. (dir.): *Paisaje y patrimonio*, Madrid: Abada, 2010.

LOMBAERDE (2005)

LOMBAERDE, P. (ed.): *Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae revisited*, Belgium: Brepols, 2005.

JANEIRO et ALT (1976)

JANEIRO, I. et ALT. (dirs.): *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1976.

LAFFI (1673)

LAFFI, D.: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia, e Finis Terrae, per Francia, e Spagna*, Bologna: presso Gio. Battista Ferroni, 1673.

MADOZ (1845-1850)

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, 16 vol., Madrid: Est. Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850.

MADOZ (1986)

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Galicia* (ed. facs. de la de Madrid: Est. Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850) vol. 6, Santiago de Compostela: Breogán, 1986.

MANNES (1987)

MANNES, W.: *Escaleras, diseño y construcción*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MARÍAS FRANCO (1989)

MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la historia del arte español*. Madrid: Taurus, 1989.

MARTÍN GONZÁLEZ (1984)

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984.

MILANI (2007)

MILANI, R.: *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. (Ed. de Federico López Silvestre).

MORALES MARTÍNEZ (1996)

MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid: Akal, 1996.

MORENAS AYDILLO (1994)

MORENAS AYDILLO, J.: *La Alameda de Santiago de Compostela/Dibujos de sus arquitecturas por los alumnos de la Escuela de artes Aplicadas y Oficios Artísticos “Maestro Mateo”, con una introducción histórica de aproximación al desarrollo urbano de la Alameda a cargo de Julián Morenas Aydillo*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Escuela de Arte “Maestro Mateo”, 1994.

MORRIS (2001)

MORRIS, A. E. J.: *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MURGUÍA (1884)

MURGUÍA, M.: *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid: Ricardo Fé, 1884.

NIETO OLIVA (1935, 43-45)

NIETO OLIVA, A.: “El Arzobispo Don Bartolomé Rajoy”, *Galicia: revista gráfica mensual*, nº 19, (1935), pp. 43-45.

NORBERG-SCHULZ (1973)

NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid: Aguilar, 1973.

ODRIOZOLA (1992)

ODRIOZOLA, A.: *Historia de la imprenta en Galicia*, La Coruña: Biblioteca gallega, 1992.

OTERO PEDRAYO (1954)

OTERO PEDRAYO, R.: *Guía de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1954 (3ª ed. de la de Madrid: Espasa-Calpe, 1926).

OTERO TÚÑEZ (1985)

OTERO TÚÑEZ, R.: *Rastreado los orígenes de mi Universidad*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario, 1985.

PALACIOS GONZALO (2003)

PALACIOS GONZALO, J. C.: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid: Munilla- Lería, 2003.

PARDO GÓMEZ (1998)

PARDO GÓMEZ, M. V.: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Xeral*, Santiago de Compostela: Universidade-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1998.

PENA BUJÁN (2008)

PENA BUJÁN, C.: *La arquitectura civil recta y obliqua de Juan de Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la teoría de la arquitectura del siglo XVII*, Santiago de Compostela: USC. Servicio de publicacións e intercambios científicos, 2008.

PEREIRO ALONSO (1996)

PEREIRO ALONSO, J. L.: *Rincones de Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Ronsel, 1996.

PÉREZ COSTANTI (1930)

PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela: Imp., Lib. y Enc. del Seminario Conciliar, 1930.

PÉREZ COSTANTI (1993)

PÉREZ COSTANTI, P.: *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. (2ª ed. de la de Vigo: Imprenta de los Sindicatos Católicos, 3 vol., 1927).

PERNAS ALONSO (2013)

PERNAS ALONSO, M. I.: *Escaleras de piedra. La Escalera Claustal en los conjuntos monásticos de la provincia de Ourense. Análisis gráfico*, Saarbrücken: Publicia, 2013.

PEVSNER (1994)

PEVSNER, N.: *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid: Alianza, 1994.

PITA GALÁN (2007)

PITA GALÁN, P.: *El manuscrito de fray Bernardo Foyo y el plano de fray Plácido Caamiña (1768): una reconstrucción pionera del núcleo altomedieval de la ciudad de Santiago*, Vigo-Santiago: Nigratrea-Consorcio de Santiago, 2007.

PRACHT (1986)

PRACHT, K.: *Escaleras interiores y exteriores*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

PRADO Y VALLO (1887)

PRADO Y VALLO, M.: *Nomenclator de las calles y rotulación de edificios de la ciudad de Santiago: división de la ciudad de Santiago en cuarteles y manzanas y arreglo general de rotulación y numeración*, Santiago de Compostela: Imprenta de la Casa-Hospicio, 1887.

REGLÁ (1965)

REGLÁ, J.: *Historia general del trabajo. La época del artesanado*. Barcelona: Grijalbo, 1965.

REY CASTELAO (1998)

REY CASTELAO, O.: *A Galicia clásica e a barroca*, Vigo: Galaxia, 1998.

RIVERA VÁZQUEZ (1989)

RIVERA VÁZQUEZ, E.: *Galicia y los Jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa”, 1989.

RODRÍGUEZ PAZOS (1979)

RODRÍGUEZ PAZOS, M.: *El convento de San Francisco de Santiago y sus dos iglesias, la actual y la derruida en 1741*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1979.

ROSENDE VALDÉS (1990)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: *La sillería de coro de San Marrtín Pinario*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

ROSENDE VALDÉS (1999)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela-Madrid: Consorcio de Santiago-Electa, 1999.

ROSENDE VALDÉS, (2004)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: *Unha historia urbana: Compostela. 1595-1780*. Santiago de Compostela: Nigratrea, 2004.

ROSENDE VALDÉS (2013)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: *Compostela 1780-1907: Una aproximación a la ciudad decimonónica*, Santiago de Compostela: Consorcio-Teófilo Edicións, 2013.

SA BRAVO (1972)

SA BRAVO, H. de.: *El monacato en Galicia*, vol. 1, La Coruña: Librigal, 1972.

SÁNCHEZ CANTÓN (1941)

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *La librería de Juan de Herrera*, Madrid: CSIC. Instituto Diego Velázquez, 1941.

SÁNCHEZ CANTÓN (1956)

SÁNCHEZ CANTÓN, J. F.: *Opúsculos gallegos sobre bellas artes de los siglos XVII y XVIII*, Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos, 1956.

SÁNCHEZ GARCÍA (1997a)

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *Faustino Domínguez Domínguez y la arquitectura gallega del siglo XIX*, A Coruña: Diputación Provincial, 1997.

SÁNCHEZ GARCÍA (1997b)

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.

SANCHO (2005)

SANCHO, J. L. et ALT. *Palacio Real de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Patrimonio Nacional, 2005.

SCHLOSSER (1976)

SCHLOSSER, J.: *La Literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1976.

SCHUBERT (1924)

SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España*, Madrid: Saturnino Calleja, 1924.

SEBASTIÁN (1978)

SEBASTIÁN, S. *Arte y Humanismo*, Madrid: Cátedra, 1978.

SICART y PÉREZ DE ARMIÑÁN (1999)

SICART GIMÉNEZ, A y PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA, A.: *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.

SINGUL LORENZO (2001)

SINGUL LORENZO, F.: *La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2001.

SINGUL y DOMÍNGUEZ (2001)

SINGUL LORENZO, F. y DOMÍNGUEZ ROMÁN, B.: *Palacio de Gelmírez. Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

SORALUCE y FERNÁNDEZ (1997)

SORALUCE BLOND, J. R. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. (coords.): *Arquitecturas da provincia da Coruña. Santiago de Compostela*, 11 vol., A Coruña: Deputación provincial, 1997.

TAÍN GUZMÁN (1993a)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*, vol. 2, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.

TAÍN GUZMÁN (1993b)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Andrade tracista*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, 1993.

TAÍN GUZMÁN (1997)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia Barroca (1650-1700)*, Sada: Ediciós do Castro, 1997.

TAÍN GUZMÁN (1998a)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago: (1639-1712)*, vol. 1, Sada: Ediciós do Castro, 1998.

TAÍN GUZMÁN (1998b)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago: (1639-1712)*, vol. 2, Sada: Ediciós do Castro, 1998.

TAÍN GUZMÁN (1999)

TAÍN GUZMÁN, M.: *Trazas, planos y proyectos del archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña: Diputación Provincial, 1999.

TAÍN GUZMÁN (2000)

TAÍN GUZMÁN, M.: *La casa del Cabildo de Santiago de Compostela*, Madrid-Santiago de Compostela: Electa-Consorcio de Santiago, 2000.

TAÍN GUZMÁN (2003a)

TAÍN GUZMÁN, M.: *As antigas Casas do Concello de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

TAÍN GUZMÁN (2004)

TAÍN GUZMÁN, M.: *La casa del Deán de Santiago de Compostela*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 2004.

TAÍN GUZMÁN (2012a)

TAÍN GUZMÁN, M.: *La ciudad de Santiago de Compostela en 1669: La "Peregrinación" del gran príncipe de la Toscana Cosimo III de Medici*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2012.

TAVARES (2003)

TAVARES, D.: *Balthasar Neumann. O último arquitecto do barroco*, Porto: Dafne, 2003.

TOMAN (1999)

TOMAN, R. (ed.): *El Arte Del Renacimiento en Italia: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Colonia: Könemann, 1999.

TOMAN (2000)

TOMAN, R (ed.): *Viena: arte y arquitectura*, Colonia: Könemann, 2000.

TUSQUETS BLANCA (2004)

TUSQUETS BLANCA, O.: *Requiem por la escalera*, Barcelona: RqueR editorial, 2004.

UREÑA UCEDA (2007)

UREÑA UCEDA, A.: *La escalera imperial como elemento del poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

VÁZQUEZ CASTRO (2014)

VÁZQUEZ CASTRO, J.: *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán. Diario inédito de 1610*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Alvarellos, 2014.

VICENTE LÓPEZ (2012)

VICENTE LÓPEZ, S.: *Vega y Verdugo, Peña de Toro y la introducción del barroco en Compostela*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2012.

VIGO TRASANCOS (1984)

VIGO TRASANCOS, A.: *Arquitectura y Urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*. Santiago de Compostela: COAG, 1984.

VIGO TRASANCOS (1999)

VIGO TRASANCOS, A.: *La Catedral de Santiago y la Ilustración*, Santiago de Compostela-Madrid: Electa-Consorcio de Santiago, 1999.

VIGO TRASANCOS (2003)

VIGO TRASANCOS, A. (coord.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de apareladores e arquitectos técnicos, 2003.

VIGO TRASANCOS (2007)

VIGO TRASANCOS, A.: *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una "Ciudad de comercio" (1700-1808)*, Santiago de Compostela-A Coruña: USC-UDC, 2007.

VIGO TRASANCOS (2011)

VIGO TRASANCOS, A. (dir.): *Galicia y el siglo XVIII: planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, 2 vol., A Coruña: Fundación Barrié, 2011.

VILA JATO (1993a)

VILA JATO, M. D.: *O Renacemento*, Sada: Ediciós do Castro, 1993.

VILA JATO (1996a)

VILA JATO, M. D. (coord.): *O Patrimonio Histórico da Universidade de Santiago de Compostela. Estudos*, vol. 1, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago-Parlamento de Galicia, 1996.

VILA JATO (1996b)

VILA JATO, M. D. (coord.): *O Patrimonio Histórico da Universidade de Santiago de Compostela. Estudos*, vol. 2, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago-Parlamento de Galicia, 1996.

VILA y GOY (1999)

VILA JATO, M. D. y GOY DIZ, A. (coords.): *Parador "Dos Reis Católicos" Santiago de Compostela*, Madrid: Paradores de Turismo de España, 1999.

VILLAAMIL Y CASTRO (1993)

VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *Reseña Histórica de los Establecimientos de beneficencia que hubo en Galicia durante la Edad Media, y de la erección del Gran Hospital Real de Santiago fundado por los Reyes Católicos y Constituciones del Gran Hospital Real de Santiago de Galicia, hechas por el Señor Emperador Carlos Quinto de Gloriosa Memoria. Año de 1524 (ed. conmemorativa)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio, 1993.

WIEBENSON (1988)

WIEBENSON, D.: *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. (Ed. española a cargo de J. A. Ramírez), Madrid: H. Blume, 1988.

YARZA LUACES (1993)

YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993.

ZUFFI (1999)

ZUFFI, S. (ed.): *Capitales del Arte. Venecia*. Madrid: Electa, 1999.

Capítulos en libros

ARMAS CASTRO (2003, 81-125)

ARMAS CASTRO, J.: “El afianzamiento de la realidad urbana después del año mil” en PORTELA, E. (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago-Consorcio de Santiago-Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 81-125.

AZCÁRATE RISTORI (1955, 15-23)

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de.: “La labor de Egás en el Hospital Real de Santiago de Compostela”, en *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antwerpen, 1955, pp. 15-23.

BARBE-COQUELIN DE LISLE (2008, 63-69)

BARBE-COQUELIN DE LISLE, G.: “Creatividad y sumisión al poder de la iglesia: Juan de Portor y Castro y su Cuaderno de arquitectura manuscrito. Un testimonio ejemplar (1708-1719)”, en CABAÑAS BRAVO, J. M. et ALT. (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 63-69.

BARREIRO MALLÓN (2004, 87-105)

BARREIRO MALLÓN, B.: “Hospitais da cidade de Santiago” en GARCÍA IGLESIAS (2004), pp. 87-105.

BONET CORREA (1978, 92-101)

BONET CORREA, A.: “El urbanismo barroco y la plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela”, en BONET CORREA, A.: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 92-101.

BUSTAMANTE GARCÍA (1985, 171-174)

BUSTAMANTE GARCÍA, A.: “La influencia italiana en la escalera española del Renacimiento”, en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 171-174.

CARRO GARCÍA (1935, 302-317)

CARRO GARCÍA, X.: “Tres diseños orixináis da Catedral de Santiago”, en ASOCIACIÓN ESPAÑOLA PARA EL PROGRESO DE LAS CIENCIAS: *XIV Congreso*, Madrid: 1935, pp. 302-317.

CARVAJAL ALCAIDE (2011, 211-220)

CARVAJAL ALCAIDE, R.: “Estructura y singularidad del cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro (1708-1719)”, en HUERTA, S. et ALT. (coords.): *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (celebrado en Santiago de Compostela del 26 al 29 Octubre de 2011), vol. 1, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 211-220. Disponible en: <[http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC_7%20\(22\).pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC_7%20(22).pdf)> [11/08/2015].

CARVAJAL y CORTÉS (2013, 161-170)

CARVAJAL ALCAIDE, R. y CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Aportaciones gallegas para la historia del corte de la piedra en España: los cuadernos de Juan de Portor y Francisco Sarela”, en HUERTA, S. y LÓPEZ ULLOA, F. (coords.): *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (celebrado en Madrid del 1 al 12 de Octubre de 2013) vol. 1, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013, pp. 161-170. Disponible en: <<http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/Aju%20017%20Carvajal.pdf>> [11/08/2015].

CASTELO ÁLVAREZ (1995, 46-51)

CASTELO ÁLVAREZ, B.: “El Paraninfo de la Universidad: Espacio, ornamentación y programa iconográfico”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 46-51.

CASTRO FERNÁNDEZ (2010, 93-111)

CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: “Rescate e interpretación del patrimonio cultural: la labor del arquitecto Francisco Pons-Sorolla en Galicia”, en GARCÍA CUETOS, M. P. et ALT. (coords.): *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de la posguerra*, Gijón: Trea, 2010, pp. 93-117.

CHAMOSO LAMAS (1977, 51-86)

CHAMOSO LAMAS, M.: “El Prerrománico”, en *La Catedral de Santiago de Compostela. IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela: Año Santo de 1976*. Presentación de Manuel Lucas Álvarez, Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Santiago, 1977, pp. 51-86.

CHAMOSO LAMAS (2009, 235-259)

CHAMOSO LAMAS, M.: “El monasterio de Montederramo (Orense)”, en YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.): *Chamoso Lamas, Manuel, 1909-1983. Estudios sobre arte, arqueología y museología*, A Coruña: Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario, 2009, pp. 235-259.

CHASTEL (1967, 74-80)

CHASTEL, A.: “L’Escalier de la Cour Ovale à Fontainebleau”, en FRASER, D. et ALT. (eds.): *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, vol. 1, Londres: Phaidon Press, 1967, pp. 74-80.

CORTÉS LÓPEZ (2012a, 63-78)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Ut sculptura, poesis. Imagen y homenaje a las ilustres escritoras gallegas”, en CERNADAS MARTÍNEZ, S. et ALT. (eds.): *As mulleres na historia de Galicia. Actas del I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero*, vol. 2 (CD), Santiago de Compostela: Andavira, 2012, pp. 63-78.

CORTÉS LÓPEZ (2012b, 305-323)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “El Manuscrito de Francisco Antonio Fernández Sarela en San Francisco de Compostela. Apuntes sobre construcción de escaleras”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.): *Santiago, ciudad de encuentros y presencias: Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos, 2012, pp. 305-323.

CORTÉS LÓPEZ (2012c, 271-285)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea”, en BARRAL RIVADULLA, M. D. et ALT. (coords.): *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, vol. 1, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, pp. 271-285.

CORTÉS LÓPEZ (2012d, 35-57)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “San Esteban Ribas de Sil y Santa María de Montederramo, donde las subidas son el acceso a la gloria”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.): *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra: Opus Monasticorum V*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012d, pp. 35-57.

CORTÉS LÓPEZ (2013a, 757-782)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “El impulso de la orden franciscana en la configuración del Vía Crucis gallego”, en MARINHO FERREIRA-ALVES, N. (coord.): *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano. Actas del VI Seminario Internacional luso- brasileiro*, Oporto: CEPSE, 2013,

pp. 757-782. Disponible en: <<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-iii-o-legado-franciscano/ler-em-flash>> [10/08/2015].

CORTÉS LÓPEZ (2013b, 225-240)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública”, en LÓPEZ CALDERÓN, C. et ALT. (coords.): *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un Imperio*, vol. 2, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, pp. 225-240.

CORTÉS LÓPEZ (2013c, 1047-1061)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Novos usos, vellas formas. O valor da escada monumental no pazo urbano compostelán do século XVIII”, en *Casa Nobre: Um Património para o futuro. Actas do III Congresso Internacional*, Arcos de Valdevez: Municipio Arcos de Valdevez, pp. 1047-1061.

CORTÉS LÓPEZ (2014b, 39-59)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Contribuciones al engrandecimiento de San Martín Pinario. Sobre Fray Tomás Alonso y las escaleras del refectorio”, en GOY DIZ, A. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (dirs.): *De nombres y obras. El arte monástico gallego a través de sus autores: Opus Monasticorum VII*, Santiago de Compostela: Andavira, 2014, pp. 39-59.

CORTÉS LÓPEZ (2014c, 51-71)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Nuevos hallazgos bibliográficos para la literatura artística compostelana. A vueltas con San Martín Pinario”, en MONTERROSO MONTERO, J. M. (dir.): *La huella impresa. Textos e imáxenes para una historia del arte gallego: Opus Monasticorum VIII*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2014, pp. 51-71.

COSTA BUJÁN (1995, 460-469)

COSTA BUJÁN, P.: “El urbanismo compostelano y la Residencia de Estudiantes”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 460-469.

COTELO FELÍPEZ (2012, 1070-1081)

COTELO FELÍPEZ, M.: “Agua que no has de beber déjala correr: estudio iconográfico de las gárgolas de San Martín Pinario”, en BARRAL RIVADULLA, M. D. et ALT. (coords.): *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, vol. 2, Santiago de

Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, pp. 1070-1081.

COUSELO BOUZAS (1935)

COUSELO BOUZAS, J.: “El Colegio de Irlandeses de Santiago de Compostela”, en *Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela: Imprenta, Libr. y Enc. del Seminario Conciliar, 1935.

CUPEIRO LÓPEZ (2012a, 303-321)

CUPEIRO LÓPEZ, P.: “Intervenciones y usos. Un capítulo en la Historia de Santo Estevo Ribas de Sil”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.): *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra: Opus Monasticorum V*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, pp. 303-321.

CUPEIRO LÓPEZ (2012b, 125-149)

CUPEIRO LÓPEZ, P.: “El Hostal dos Reis Católicos como punto de encuentro: turismo y patrimonio en la España del siglo XX”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.): *Santiago, ciudad de encuentros y presencias: Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos, 2012, pp. 125-149.

DARIAS PRÍNCIPE (2006, 21-51)

DARIAS PRÍNCIPE, A.: “Iconografía das ordes relixiosas no Occidente Cristián: hábitos, divisas e brasóns”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (dir.): *Arte beneditina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006, pp. 21-51.

DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ (1980, 31)

DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, R.: “Facultad de Medicina”, en DÍAZ Y DÍAZ (1980), p. 311.

FERNÁNDEZ-ALBALAT y FERNÁNDEZ-ALBALAT (2003, 328-357)

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, A. y FERNÁNDEZ-ALBALAT RUIZ, A.: “Iago Seara”, en PULIDO NOVOA, A. (dir.): *Artistas galegos. Arquitectos. Da modernidade ó século XXI*, vol. 4, Vigo: Nova Galicia Edicións, 2003, pp. 328-357.

FERNÁNDEZ y FOLGAR (2006, 13-22)

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “Hac tutante vigeunt, A Real Sociedade económica de Amigos do País de Santiago de Compostela”, en DEPARTAMENTO DE PUBLICACIÓNS E DOCUMENTACIÓN (coord.): *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006*, Santiago de Compostela: Fundación Caixagalicia, 2006, pp. 13-22.

FERNÁNDEZ GASALLA (2004a, 731-749)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII y principios del siglo XVIII”, en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (eds.): *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 2, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2004, pp. 731-749.

FERNÁNDEZ GASALLA (2004d, 233-267)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Frei Tomás Alonso e Frei Gabriel de Casas”, en PULIDO NOVOA, A. (dir.): *Artistas galegos. Arquitectos*, vol. 5, Vigo: Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 233-267.

FERNÁNDEZ GASALLA (2014, 111-136)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Domingo de Andrade y su influencia en la arquitectura monástica gallega: la Capilla del Rosario del Monasterio de Santa María de Sobrado (1672-1674)”, en GOY DIZ, A. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (dirs.): *De nombres y obras. El arte monástico gallego a través de sus autores: Opus Monasticorum VII*, Santiago de Compostela: Andavira, 2014, pp. 111-136.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009, 561-578)

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A.: “Grandes intervenciones arquitectónicas en San Martín Pinario: la conclusión del monasterio (1697-1745)”, en CASAL, R. et ALT. (eds.): *Galicia monástica: estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, pp. 561-578.

FERNÁNDEZ REY (1992, 351-393)

FERNÁNDEZ REY, A. A.: “Varios siglos de actividad constructiva en San Martín Pinario”, en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (coord.): *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela: Arzobispado, Diócesis de Santiago-Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, pp. 351-393.

FOLGAR DE LA CALLE (1990, 127-138)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “La obra de Pedro de Arén en el convento compostelano de Santa Clara”, en *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*, Santiago de Compostela-Ourense: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade-Diputación de Ourense, 1990, pp. 127-138.

FOLGAR DE LA CALLE (1991, 371-396)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “Promotores del Barroco Gallego: D. Diego Juan de Ulloa”, en *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, vol. 1, Porto: Reitoría da Universidade, 1991, pp. 371-396.

FOLGAR DE LA CALLE (1995, 140-147)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “Santiago, una ciudad para los estudios universitarios”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 140-147.

FOLGAR DE LA CALLE (1996a, 44-54)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “O edificio da Universidade”, en VILA JATO (1996a), pp. 44-54.

FOLGAR DE LA CALLE (1996b, 117-133)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “El convento de Santa Clara de Santiago”, en GIGIREY LISTE (1996), pp. 117-133.

FOLGAR DE LA CALLE (2005, 167-214)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “La eclosión del Barroco”, en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (coord.): *Patrimonio, arte, historia y orden: Opus Monasticorum*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 167-214.

FOLGAR y FERNÁNDEZ (2009, 579-628)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: “Magisteris, ordo et architectura. Las relaciones artísticas en el arco atlántico a través del monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá”, en CASAL, R. et ALT. (eds.): *Galicie monástica: estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, pp. 579-628.

FRAGA SAMPEDRO (1996, 101-116)

FRAGA SAMPEDRO, M. D.: “La Orden de las clarisas y el arte, el convento medieval de Santiago”, en GIGIREY LISTE (1996), pp. 101-116.

FROMMEL (1985, 135-143)

FROMMEL, Ch. L.: “Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento”, en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 135-143.

GARCÍA BRAÑA (1995, 76-81)

GARCÍA BRAÑA, C.: “Restauración en la Iglesia de la Universidad”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 76-81.

GARCÍA CUETOS (1992, 227-229)

GARCÍA CUETOS, M. P.: “El maestro de cantería Juan de Cerecedo, la Congregación de Castilla y la extensión del modelo de monasterio reformado en el noroeste peninsular”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso CEHA*, Murcia: Universidad, 1992, pp. 227-229.

GARCÍA IGLESIAS (1992, 541-546)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: “Fray Gabriel de Casas, maestro de obras de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela), ¿1686?-1709”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid: Departamento de Historia del Arte II, UCM, 1992, pp. 541-546.

GARCÍA IGLESIAS (1993b, 283-392)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: “A Idade Moderna”, en GARCÍA IGLESIAS, J. M (dir.): *A Catedral de Santiago de Compostela*, vol. 1, Laracha, A Coruña: Xuntanza, 1993, pp. 283-392.

GARCÍA IGLESIAS (1993d, 518-527)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: “Arquitectura civil levantada por outros patrocinadores. Ata 1900”, en GARCÍA IGLESIAS, J. M (dir.): *Santiago de Compostela*, vol. 2, Laracha, A Coruña: Xuntanza, 1993, pp. 518-527.

GARCÍA IGLESIAS (1994, 577-592)

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: “Diego de Romay, arquitecto barroco gallego”, en CARBALLO, M. V. et ALT. (coords.): *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. 1, Madrid: Editorial Complutense, 1994, pp. 577-592.

GARCÍA ORO (1980, 15-21)

GARCÍA ORO, J.: “La Schola compostelana y el estudio general”, en DÍAZ Y DÍAZ (1980), 15-21.

GARRIDO MORENO (2006, 149-166)

GARRIDO MORENO, A.: “Conservación, restauración e rehabilitación no mosteiro de San Martiño Pinario, 1960-2005”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (dir.): *Arte beneditina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006, pp. 149-166.

HERVELLA VÁZQUEZ (1997, 207-232)

HERVELLA VÁZQUEZ, J.: “Os Vía Crucis, unha devoción presente en Galicia=Los Vía Crucis, una devoción presente en Galicia”, en GARCÍA IGLESIAS (1997), pp. 207-232.

GOY DIZ (1995, 40-45)

GOY DIZ, A.: “La Universidad y su Iglesia” en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 40-45.

GOY DIZ (1996b, 30-43)

GOY DIZ, A.: “Colexio de Fonseca”, en VILA JATO (1996a), pp. 30-43.

GOY DIZ (1998c, 577-612)

GOY DIZ, A.: “El Mecenazgo artístico de los arzobispos Blanco y Sanclemente”, en EIRAS ROEL, A. (coord.): *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 577-612.

GOY DIZ (1999a, 106-138)

GOY DIZ, A.: “La historia de la restauración del Hospital Real en la Edad Moderna”, en VILA y GOY (1999), pp. 106-138.

GOY DIZ (1999b, 213-234)

GOY DIZ, A.: “A igrexa. A arquitectura”, en CALVO e IGLESIAS (1999), pp. 213-234.

GOY DIZ (1999c, 330-331)

GOY DIZ, A.: “Traza do portal do mosteiro de San Martiño Pinario”, en CALVO e IGLESIAS (1999), pp. 330-331.

GOY DIZ (2003, 351-370)

GOY DIZ, A.: “Nuevas puntualizaciones sobre el llamado Claustro de las Oficinas del Monasterio de San Martín Pinario”, en FOLGAR DE LA CALLE, M. C., GOY DIZ, A. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (coords.): *Memoria Artis, studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, vol. 1, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003, pp. 351-370.

GOY DIZ (2004, 413-435)

GOY DIZ, A.: “A arquitectura”, en GARCÍA IGLESIAS (2004), pp. 413-435.

GOY DIZ (2005b, 99-166)

GOY DIZ, A.: “El resurgir de los monasterios en el Renacimiento”, en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B. (coord.): *Patrimonio, arte, historia y orden: Opus Monasticorum*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005, pp. 99-166.

GOY DIZ (2010, 11-34)

GOY DIZ, A.: “La arquitectura del tardogótico en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO J. M. (coords.): *Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 2010, pp. 11-34.

GUERRA CAMPOS (1977, 11-50)

GUERRA CAMPOS, J.: “El Sepulcro de Santiago”, en *La Catedral de Santiago de Compostela. IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela: Año Santo de 1976*, Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Santiago, 1977, pp. 11-50.

GUILLAUME (1985a, 27-47)

GUILLAUME, J.: "L'Escalier dans l'Architecture française de la première moitié du XVI^e siècle", en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 27-47.

GUILLAUME (1985b, 9-14)

GUILLAUME, J.: "Genèse de l'escalier moderne", en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 9-14.

GUILLAUME (1985c, 207-216)

GUILLAUME, J.: "Le système de l'escalier. Grille d'analyse et vocabulaire international", en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 207-216.

ÍNSUA CABANAS (2004, 57-85)

ÍNSUA CABANAS, M.: "Arquitectura hospitalaria en Galicia", en GARCÍA IGLESIAS (2004), pp. 57-85.

LÓPEZ (1947, 29-50)

LÓPEZ, P. A. (O.F.M.): "Memorias históricas de Compostela. Hospital y monasterio de Santa Cristina", en LÓPEZ, A.: *Nuevos estudios histórico-artísticos acerca de Galicia*, vol. 2, Madrid: CSIC, 1947, pp. 29-50.

LÓPEZ ALSINA (1985, 202-203)

LÓPEZ ALSINA, F.: "Le Concordat de Antealtares", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen. Europalia 85 España*, Bruxelles: Crédit Communal, 1985, pp. 202-203.

LÓPEZ CALDERÓN (2014, 169-198)

LÓPEZ CALDERÓN, C.: "Los grabados del Officium Beatae Mariae (1609) y su repercusión en la sillería coral de San Martiño Pinario: los relieves de la vida de la Virgen", en MONTERROSO MONTERO, J. M. (dir.): *La huella Impresa. Textos e imágenes para una historia del arte gallego: Opus Monasticorum VIII*, Alvarellos: Santiago de Compostela, 2014, pp. 169-198.

LÓPEZ VÁZQUEZ (1993, 99-103)

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: "El proyecto de Domingo Lois de Monteagudo para la Universidad de Santiago", en LÓPEZ CALO (1993), pp. 99-103.

MARÍAS FRANCO (1985, 165-170)

MARÍAS FRANCO, F.: “La escalera imperial en España”, en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 165-170.

MARÍAS FRANCO (1992, 171-184)

MARÍAS FRANCO, F.: “La arquitectura del clasicismo en Galicia”, en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (coord.): *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela: Arzobispado, Diócesis de Santiago-Consellería de Cultura e Xuventude, 1992, pp. 171-184.

MARÍAS FRANCO (1993, 351-360)

MARÍAS FRANCO, F.: “Trazas, trazas, trazas. Tipos y funciones del diseño arquitectónico”, en ARAMBURU-ZABALA, M. A. (dir.): *Actas del Simposio Juan de Herrera y su influencia*, Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993, pp. 351-360.

MARTÍ ARÍS (1995, 1-81)

MARTÍ ARÍS, C.: “La ciudad histórica como presente. Un recorrido por la arquitectura de Santiago”, en MARTÍ ARÍS (coord.): *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1995, 1-81.

MONTERROSO MONTERO (1997, 227)

MONTERROSO MONTERO, J. M.: “Pazo de Amarante”, en SORALUCE y FERNÁNDEZ (1997), p. 227.

MORENAS AYDILLO (1995, 108-122)

MORENAS AYDILLO, J.: “La ciudad reconstruida en el «XIX»”, en MARTÍ ARÍS, C. (coord.): *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1995, pp. 108-122.

MUSSAT (1985, 21-25)

MUSSAT, A.: “La fin du Gothique: Nantes et Josselin”, en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 21-25.

NEIRA DE MOSQUERA (1950, 12-24)

NEIRA DE MOSQUERA, A.: “El Colegio de Santiago Alfeo o de Fonseca de 1525 a 1729”, en *Monografías de Santiago y dispersos temas compostelanos (1844-1852)*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1950, pp. 12-24.

PITA ANDRADE (1977, 89-122)

PITA ANDRADE, J. M.: “La arquitectura románica”, en *La Catedral de Santiago de Compostela. IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela: Año Santo de 1976*, Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Santiago, 1977, pp. 89-122.

PITA ANDRADE (1988, 73-100)

PITA ANDRADE, J. M.: “La catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico”, en COLEGIO UNIVERSITARIO DE ORENSE: *II Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte*, Orense: Caja de Ahorros Provincial, 1988, pp. 73-100.

PITA GALÁN (2009, 537-559)

PITA GALÁN, P.: “Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el Monasterio de San Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)”, en CASAL, R. et ALT. (eds.): *Galicia monástica: estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, pp. 537-559.

PITA GALÁN (2013, 407-423)

PITA GALÁN, P.: “La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval”, en LÓPEZ CALDERÓN, C. et ALT. (coords.): *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. 1, Santiago de Compostela: Andavira, 2013, pp. 407-423. Disponible en: https://www.academia.edu/7718638/La_trayectoria_art%C3%ADstica_de_Fray_Manuel_de_los_M%C3%A1rtires_maestro_de_obras_de_Santo_Domingo_de_Bonaval [10/08/2015].

PUENTE MÍGUEZ (1991, 117-143)

PUENTE MÍGUEZ, J. A.: “La fachada exterior del Portico de la Gloria y el problema de sus accesos”, en *Actas del Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo”*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991, pp. 117-143.

RAPOSO MARTÍNEZ (2012, 1552-1564)

RAPOSO MARTÍNEZ, J.: “Un cierto gusto por el arte francés en Santiago de Compostela, el seminario de confesores del Arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada”, en BARRAL RIVADULLA, M. D. et ALT. (coords.): *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, vol. 2, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, pp. 1552-1564.

RAPOSO MARTÍNEZ (2013, 301-318)

RAPOSO MARTÍNEZ, J.: “El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1551-1772) y la construcción del hospicio de pobres en Santiago de Compostela”, en LÓPEZ CALDERÓN, C. et ALT. (coords.): *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un Imperio*, vol. 1, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, pp. 301-318.

REGA CASTRO (2012, 283-303)

REGA CASTRO, I.: “Otro que trata del templo de San Francisco de la provincia de los doce apóstoles. Lecturas y lectores de un libro entre Santiago y la América Hispana”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS y E. MONTERROSO MONTERO, J. M. (coords.): *Santiago, ciudad de encuentros y presencias: Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos, 2012, pp. 283-303.

REY CASTELAO (1999, 45-46)

REY CASTELAO, O.: “A Biblioteca”, en CALVO e IGLESIAS (1999), pp. 45-48.

REY CASTELAO (2006, 155-168)

REY CASTELAO, O.: “A biblioteca da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 155-168.

REY CASTELAO (2012, 11-42)

REY CASTELAO, O.: “Sociedade, cultura e relixión na Galicia de Domingos de Andrade (1639-1712)”, en *Domingos de Andrade. Excelencia do Barroco*, Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego-Fundación Antonio Fraguas Fraguas, 2012, pp. 11-42.

RIVERA VÁZQUEZ (1995, 274-277)

RIVERA VÁZQUEZ, E.: “La peculiar relación de los jesuitas con la Universidad”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 274-277.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ (1996, 83-100)

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, C. C.: “El Convento de Santa Clara de Santiago en la Edad Media”, en GIGIREY LISTE (1996), pp. 83-100.

ROSENDE VALDÉS (1982, 193-279)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: “El Renacimiento”, en VÁZQUEZ VARELA, J. M. et ALT. (coords.): *Historia del arte gallego*. Madrid: Alhambra, 1982, pp. 193-279.

ROSENDE VALDÉS (2000a, 637-669)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: “La imagen urbanística de Compostela en tiempos de Carlos V”, en EIRAS ROEL, A. (coord.): *El Reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, pp. 637-669.

ROSENDE VALDÉS (2000b, 155-179)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: “Utilidad y magnificencia: la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela”, en COSTA, M. (coord.): *Propaganda y Poder*. Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 299-346.

ROSENDE VALDÉS (2002, 155-179)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: “Fragmentos urbanos de la Compostela ochocentista: la Plaza-Mercado”, en FERNÁNDEZ CORTIZO, C. et ALT. (ed.): *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, vol. 2, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 155-179.

ROSENDE VALDÉS (2010, 33-58)

ROSENDE VALDÉS, A. A.: “Un fragmento urbano de la Compostela ochocentista: la Plaza del Campo”, en *Centro Social Caixanova*, Vigo: Exisa, 2010, pp. 33-58.

SÁNCHEZ CANTÓN (1935, 290-295)

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El libro de Arquitectura de Domingo Andrade”, en *XIV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*, Madrid: s/n, 1935, pp. 290-295.

SÁNCHEZ GARCÍA (1996, 56-79)

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “O Patrimonio arquitectónico. Da reforma de Montero Ríos ó Estatuto de Autonomía”, en VILA JATO (1996a), pp. 56-79.

SÁNCHEZ GARCÍA (2003, 146-169)

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “Manuel de Prado y Vallo”, en PULIDO NOVOA, A. (dir.): *Artistas galegos. Arquitectos.*, vol. 3, Vigo: Nova Galicia Edición, 2003, pp. 146-169.

SANJURJO ÁLVAREZ (2007, 835-845)

SANJURJO ÁLVAREZ, A.: “El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la edad moderna”, en ARENILLAS, M. et ALT. (coords.): *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid: Juan de Herrera, SEDHC, CICCIP, CEHOPU, 2007, pp. 835-845.

Disponible en: <http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC5_082-A.Sanjurjo.pdf> [11/08/2015]

SANJURJO ÁLVAREZ (2009, 1317-1328)

SANJURJO ÁLVAREZ, A.: “Entre el utilitarismo y la escenografía: el caracol de varias subidas en la arquitectura española”, en HUERTA, S. et ALT. (coords.): *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. 2, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 1317-1328.

Disponible en: <[http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC6_%20\(124\).pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC6_%20(124).pdf)> [11/08/2015]

SANJURJO ÁLVAREZ (2012, 157-175)

SANJURJO ÁLVAREZ, A.: “A tripla escaleira do convento de San Domingos de Bonaval”, en *Domingos de Andrade. Excelencia do Barroco*, Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego-Fundación Antonio Fraguas Fraguas, 2012, pp. 157-175.

SENRA GABRIEL Y GALÁN (2014, 59-141)

SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L.: “Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio”, en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (ed.): *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións-Fundación Catedral de Santiago, 2014, pp. 59-141.

TAÍN GUZMÁN (1998e, 53-85)

TAÍN GUZMÁN, M.: “El Convento de la Encarnación de las Mercedarias Descalzas de Santiago construido por Diego de Romay”, en *IV Semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela: Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, 1998, pp. 53-85.

TAÍN GUZMÁN (2009, 171-202)

TAÍN GUZMÁN, M.: “La utilización de monteas en la construcción en piedra: el caso gallego”, en *El arte en la piedra. Teoría y práctica de la cantería*, Madrid: CEU Ediciones, 2009, pp. 171-202.

TAÍN GUZMÁN (2010, 166-181)

TAÍN GUZMÁN, M.: “Permanencia e destrucción do Altar de Xelmírez na Época Moderna”, en *Compostela e Europa, A historia de Diego Xelmírez*, Santiago de Compostela-Milán: Xunta de Galicia-Skira, 2010, pp. 166-181.

VALLE PÉREZ (1988)

VALLE PÉREZ, J. C.: “El Renacimiento”, en *Enciclopedia temática de Galicia*, vol. 5, Barcelona: Ediciones Nauta, 1988.

VIADER SERRA (1976, 63-78)

VIADER SERRA, J.: “Santa Clara de Santiago en los siglos XIV-XV”, en VÁZQUEZ JANEIRO, I. et ALT. (dirs.), *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1976, pp. 63-78.

VIGO TRASANCOS (1987, 669-680)

VIGO TRASANCOS, A.: “Los tratados de arquitectura de Belidor, Briseux y D’Aviler en la formación de los ingenieros militares: el ejemplo de la ‘sala de armas’ del arsenal de Ferrol”, en *Jubilatio. Homenaje de la facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, vol. 2, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1987, pp. 669-680.

VIGO TRANSANCOS (1992b, 13-24)

VIGO TRASANCOS, A.: “La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del academicismo”, en *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura, 1992, pp. 13-24.

VIGO TRASANCOS (1994, 327-335)

VIGO TRASANCOS, A.: “Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605)”, en *Actas del X congreso CEHA: los clasicismos en el Arte Español*, Madrid: UNED, 1994, pp. 327-335.

VIGO y PENA (2003, 38-61)

VIGO TRASANCOS, A. y PENA BUJÁN, C.: “Carlos Lemaury”, en PULIDO NOVOA, A (dir.): *Artistas galegos. Arquitectos*, vol. 3, Vigo: Nova Galicia Edición, 2003, pp. 38-61.

VILA JATO (1980, 205-215)

VILA JATO, M^a D.: “Aspectos artísticos de la Universidad”, en DÍAZ Y DÍAZ (1980), pp. 205-215.

VILA JATO (1993b, 45-61)

VILA JATO, M. D.: “El Palacio urbano en Galicia”, en ALONSO RUIZ, B. et ALT.: *Arquitectura señorial en el Norte de España*, Oviedo: Universidad. Servicio de Publicaciones, 1993, pp. 45-61.

VILA JATO (1993c)

VILA JATO, M. D.: “Galicia en la época del Renacimiento”, en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F (dir.): *Galicia. Arte*, vol. 12, A Coruña: Hércules, 1993.

VILA JATO (1994, 449-459)

VILA JATO, M. D.: “Precisiones sobre la construcción del monasterio de San Martín Pinario de Santiago”, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 449-459.

VILA JATO (1995, 130-133)

VILA JATO, M. D.: “La capilla del Colegio de Fonseca como referencia espiritual del primer pensamiento universitario”, en GARCÍA IGLESIAS (1995), pp. 130-133.

VILA JATO (2000, 607-635)

VILA JATO, M. D.: “Alonso de Fonseca III, mecenas del renacimiento gallego”, en EIRAS ROEL, A. (coord.): *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2000, pp. 607-635.

WHITELEY (1985, 15-20)

WHITELEY, M.: "La grande vis, its development in France from the mid fourteenth to the mid fifteenth centuries", en CHASTEL y GUILLAUME (1985), pp. 15-20.

YZQUIERDO PERRÍN (1993, 138-158)

YZQUIERDO PERRÍN, R.: "Das orixes ó Románico", en GARCÍA IGLESIAS, J. M (dir.): *A Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha: Xuntanza, 1993, pp. 138-158.

Artículos

AZCÁRATE RISTORI (1950, 79-80)

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de.: "Alonso de Covarrubias en el Hospital de la Santa Cruz, de Toledo", *Archivo Español de Arte*, vol. 23, (1950), pp. 79-80.

AZCÁRATE RISTORI (1951, 193-202)

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de.: "El cilindro, motivo típico del Barroco compostelano", *Archivo Español de Arte*, nº 95, (1951), pp. 193-202.

AZCÁRATE RISTORI (1965, 508-522)

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de.: "El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas", *Compostellanum*, nº 4, (1965), pp. 508-522.

BARRAL MARTÍNEZ (1998, 203-228)

BARRAL MARTÍNEZ, M.: "O mecenado de Montero Ríos na Universidade de Santiago", *Semata*, nº 10, (1998), pp. 203-228.

BARREIRO FERNÁNDEZ (1966, 235-256)

BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R.: "Incorporación del monasterio benedictino de San Martín Pinario de Santiago a la reforma de Valladolid", *Compostellanum*, nº 2, (1966), pp. 235-256.

BASANTA CAMPOS (2000, 95-98)

BASANTA CAMPOS, J. L.: "La biblioteca de Juan Bautista Celma (1535?-1608?)", *El Museo de Pontevedra*, nº 54, (2000), pp. 95-98.

BONET CORREA (1975, 75-111)

BONET CORREA, A.: "Las escaleras imperiales españolas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 24, (1975), pp. 75-111.

BOUZA BREY (1945a, 663-672)

BOUZA BREY, F.: "Monjes benedictinos maestros de obras en el monasterio de San Martín Pinario", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 4, (1945), pp. 663-672.

BOUZA BREY (1945b, 35-36)

BOUZA BREY, F. "La patria de los maestros de obras benedictinos fray Gabriel de Casas y fray Plácido Caamiña", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, nº 14-15, (1945), pp. 35-36.

CAAMAÑO MARTÍNEZ (1957, 167-178)

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: "La portada de San Jerónimo en Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 37, (1957), pp. 167-178.

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE (1999, 527-557)

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE, J. M.: "Un viaje a los archivos monásticos orensanos: 1617-1868", *Compostellanum*, nº 3-4, (1999), pp. 527-557.

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE (2005, 487-546)

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE, J. M.: "Inventario de los manuscritos del Archivo de los P.P franciscanos de Santiago de Compostela", *Estudios Mindonienses*, nº 21, (2005), pp. 487-546.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1989/1990, 77-90)

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.: "La reutilización de las piezas romanas y medievales en Galicia", *Brigantium. Boletín do museo arqueolóxico e histórico de A Coruña*, nº 6, (1989/1990), pp. 77-90.

CASTRO Y CASTRO (1983, 3-61)

CASTRO Y CASTRO, M.: "El Real Monasterio de Santa Clara, de Santiago de Compostela", *Archivo Iberoamericano*, nº 169-170, (1983), pp. 3-61.

CORTÉS LÓPEZ (2010-2012, 400-416)

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “Teoría y praxis: un recorrido por la escalera monumental a través de la tratadística europea de los siglos XV al XVIII”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, nº IX-XI (2010-2012), pp. 400-416. Disponible en: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11405.pdf> [10/08/2015].

CORTÉS LÓPEZ (2014d, 121-149).

CORTÉS LÓPEZ, M. E.: “De huellas franciscanas. Estudio de la escalera monumental en el convento de Santa Clara de Santiago de Compostela”, *Ad Limina*, nº 5, (2014), pp. 121-149.

FERNÁNDEZ GASALLA (1992, 327-355)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos del siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *El Museo de Pontevedra*, nº 46, (1992), pp. 327-355.

FERNÁNDEZ GASALLA (2002, 633-653)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario”, *Compostellanum*, nº 3-4, (2002), pp. 633-653.

FERNÁNDEZ GASALLA (2008a, 325-352)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “El tratado de Domingo de Andrade *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695) y la tratadística de su tiempo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 121, (2008), pp. 325-352.

FERNÁNDEZ GASALLA (2008b, 481-513)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: “El arquitecto beneditino gallego Fray Tomás Alonso (1645-1686)”, *Compostellanum*, vol. 53, (2008), pp. 481-513.

FERNÁNDEZ y GOY (2003, 545-586)

FERNÁNDEZ GASALLA, L. y GOY DIZ, A.: “Las Casas Consistoriales de Santiago de Compostela en los siglos XVI y XVII”, *Semata*, nº 15, (2003), pp. 545-586.

FERRO COUSELO (1971, 145-186)

FERRO COUSELO, J.: “Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII”, *Boletín Auriense*, t. I, (1971), pp. 145-186.

FILGUEIRA VALVERDE (1946, 144-146)

FILGUEIRA VALVERDE, X.: “Sobre la biografía de Fray Gabriel de las Casas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 5, (1946), pp. 144-146.

FOLGAR DE LA CALLE (1982, 535-547)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “Un inventario de bienes de Fernando de Casas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 98, (1982), pp. 535-547.

FOLGAR DE LA CALLE (1983, 315-323)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “Lucas Caaveiro: dos ejemplos de arquitectura civil compostelana”, *El Museo de Pontevedra*, t. 37, (1983), pp. 315-323.

FOLGAR DE LA CALLE (1984-1985, 481-499)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: “La ‘Puerta de los Carros’ del Convento de San Pelayo de Antealtares: Fernando de Casas y Lucas Caaveiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 100, (1984-1985), pp. 481-499.

FRAGA y RÍOS (2014, 129-173)

FRAGA SAMPEDRO, M. D. y RÍOS RODRÍGUEZ, M. L.: “Santa María a Nova, un convento terciario en la Compostela medieval: fundación y benefactores”, *Semata*, nº 26, (2014), pp. 129-173. Disponible en: <www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/view/2012/2324> [11/08/2015].

FRANCO TABOADA (1986, 36-40)

FRANCO TABOADA, J. A.: “Los orígenes de Compostela: una reconstrucción gráfica”, *Boletín académico da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, t. 5, (1986), pp. 36-40.

GALERA ANDREU (1978, 9-23)

GALERA ANDREU, P. A.: “Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 95, (1978), pp. 9-23.

GARCÍA BRAÑA (1986, 31-61)

GARCÍA BRAÑA, C.: “El primer plano conocido de Santiago: un nuevo documento clave para el urbanismo gallego”, *Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña*, nº 5, (1986), pp. 31-61.

GILA MEDINA (1988, 65-82)

GILA MEDINA, L.: "Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno familiar", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 19, (1988), pp. 65-82.

GOY DIZ (1996a, 157-166)

GOY DIZ, A.: "Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII", *Minius*, nº 5, (1996), pp 157-166.

GUERRA CAMPOS (1964, 184-243)

GUERRA CAMPOS, J.: "El viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 58, (1964), pp. 184-243.

GUILLAUME (1968, 93-108)

GUILLAUME, J.: "Leonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord", *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, (1968), pp. 93-108.

LEIRÓS FERNÁNDEZ (1945, 112-118)

LEIRÓS FERNÁNDEZ, E.: "El testamento de Simón de Monasterio, constructor del Colegio de la Compañía en Monforte", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, nº 16, (1945), pp. 112-118.

LÓPEZ (1916, 131-134)

LÓPEZ, P. A. (O.F.M.): "Obras realizadas en la Iglesia de San Francisco de Santiago en el siglo XVI", *Archivo Iberoamericano*, nº 5, (1916), pp. 131-134.

LÓPEZ (1919, 100-102)

LÓPEZ, P. A. (O.F.M.): "Los arquitectos de la iglesia de San Francisco de Santiago", *El Eco Franciscano*, nº 611, (1919), pp. 100-102.

LÓPEZ (1943a, 3-38)

LÓPEZ, P. A. (O.F.M.): "La imprenta en Galicia en el siglo XVII", *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, nº 41-42, (1943), pp. 3-38.

LÓPEZ (1943b, 37-86)

LÓPEZ, P. A. (O.F.M.): “La imprenta en Galicia en el siglo XVII”, *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, nº 39-41, (1943), pp. 37-86.

MARTÍN GARCÍA (2000, 249-288)

MARTÍN GARCÍA, A.: “La Puerta de los Carros del Monasterio de San Payo de Antealtares. Arquitectura, poder y urbanismo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 27, (2000), pp. 249-288.

MARTÍN GONZÁLEZ (1964, 28-34)

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “Perspectivas barrocas de Santiago de Compostela”, *Goya*, nº 61, (1964), pp. 28-34.

MEIJIDE PARDO (1965, 213-256)

MEIJIDE PARDO, A.: “El hambre de 1768-1769 en Galicia y la obra asistencial del estamento eclesiástico compostelano”, *Compostellanum*, nº 2, (1965), pp. 213-256.

ORTEGA ROMERO (1966, 86-101)

ORTEGA ROMERO, M. S.: “Noticia sobre la construcción del ayuntamiento de Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 63, (1966), pp. 81-101.

ORTEGA ROMERO (1970, 143-164)

ORTEGA ROMERO, M. S.: “El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 76, (1970), 143-164.

ORTEGA ROMERO (1983, 326-330)

ORTEGA ROMERO, M. S.: “En torno a la construcción del Palacio de Rajoy de Santiago de Compostela”, *El Museo de Pontevedra*, vol. 37, (1983), pp. 326-330.

PALOMARES IBÁÑEZ (1977, 233-259)

PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.: “El arzobispo Rajoy y los orígenes del Hospicio de Pobres de Santiago”, *Compostellanum*, nº 1-4, (1977), pp. 233-259.

PARDO VILLAR (1928, 177-182)

PARDO VILLAR, A.: “El convento de Santo Domingo de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 199, (1928), pp. 177-182.

PAREDES (1990, 42-49)

PAREDES, M. "El Polígono Público de Fontiñas en Santiago de Compostela", *Geometría. Revista semestral de Arquitectura y Urbanismo*, nº 9, (1990), pp. 42-49.

PÉREZ DE URBEL (1966-67, 2-370)

PÉREZ DE URBEL, Fr. J.: "Varones insignes de la Congregación de Valladolid, según un manuscrito del siglo XVIII, prologado y completado por Fray Justo Pérez de Urbel", *El Museo de Pontevedra*, nº XX-XXI, (1966-67), pp. 2-370.

PÉREZ RODRÍGUEZ (1995, 239-272)

PÉREZ RODRÍGUEZ, F.: "Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: La Plaza del Obradoiro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 107, (1995), pp. 239-272.

PÉREZ RODRÍGUEZ (1999, 559-580)

PÉREZ RODRÍGUEZ, F.: "Precisiones sobre la construcción del edificio de Rajoy en Santiago de Compostela" *Compostellanum*, nº 3-4, (1999), pp. 559-580.

PITA ANDRADE (1955, 373-403)

PITA ANDRADE, J. M.: "Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 32, (1955), pp. 373-403.

PITA ANDRADE (1958, 173-193)

PITA ANDRADE, J. M.: "Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 13, (1958), pp. 173-193.

PITA GALÁN (2011, 228-241)

PITA GALÁN, P.: "La escalera como agente de propaganda religiosa: Los ejemplos del Monasterio de San Martín Pinario", *Goya*, nº 336, (2011), pp. 228-241. Disponible en:
<https://www.academia.edu/2433233/La_escalera_como_agente_de_propaganda_religiosa._Los_ejemplos_del_Monasterio_de_San_Mart%C3%ADn_Pinario> [10/08/2015].

PITA GALÁN (2012, 157-191)

PITA GALÁN, P.: "Las nuevas casas de la inquisición en Santiago de Compostela: del palacio de Monterrey a la sede de Porta da Mámoa", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 125, (2012), pp. 157-191. Disponible en:

<https://www.academia.edu/2433242/Las_nuevas_casas_de_la_Inquisici%C3%B3n_en_Santiago_de_Compostela_del_Palacio_de_Monterrey_a_la_sede_de_Porta_da_M%C3%A1moa>
[10/08/2015].

PITA GALÁN (2014, 103-120)

PITA GALÁN, P.: “Arquitectos, maestros de obras, canteros y carpinteros: los frailes legos en la fábrica del convento de San Francisco de Santiago”, *Ad Limina*, nº 5, (2014), pp. 103-120.

PONS-SOROLLA Y ARNAU (1981-1985, 159-166)

PONS-SOROLLA Y ARNAU, F.: “Obras de restauración en el Palacio de Gelmírez”, *Abrente*, nº 13-15, (1981-1985), pp. 159-166.

PORTAL GONZÁLEZ (1869, 44-51)

PORTAL GONZÁLEZ, J. M.: “Galería de gallegos ilustres: Ilmo. Sr. D. Bartolomé Rajoy y Losada, arzobispo y señor de Santiago”, *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono*, (1869), pp. 44-51.

PUENTE MÍGUEZ (1985, 245-275)

PUENTE MÍGUEZ, J. A.: “La cathedral gótica de Santiago de Compostela: un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)”, *Compostellanum*, nº 3-4, (1985), pp. 245-275.

REGA CASTRO (2006, 543-564)

REGA CASTRO, I.: “Espacios de representación en la Compostela del 1900: el Salón del Trono del Palacio Arzobispal”, *Compostellanum*, nº 3-4, (2006), pp. 543-564.

RÍOS MIRAMONTES (1977, 299-304)

RÍOS MIRAMONTES, M. T.: “La Casa de las Pomas obra de Diego Romay”, *Compostellanum*, nº 1-4, (1977), pp. 299-304.

RÍOS MIRAMONTES (1982, 549-557)

RÍOS MIRAMONTES, M. T.: “El convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 98, (1982), pp. 549-557.

RÍOS MIRAMONTES (1983, 293-305)

RÍOS MIRAMONTES, M. T.: “La iglesia de Santa María de Conjo, en Santiago de Compostela”, *El Museo de Pontevedra*, t. 37, (1983), pp. 293-305.

RIVERA BLANCO (2010, 11-29)

RIVERA BLANCO, J.: “Paisaje y patrimonio”, en MADERUELO (2010), pp. 11-29.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1986, 121-154)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “La librería del arquitecto Juan de Ribero Rada”, *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 62, (1986), pp. 121-154.

SEBASTIÁN LÓPEZ (1962, 352-356)

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La escalera dorada de la Catedral de Burgos”, *Goya*, nº 47, (1962), pp. 352-356.

TAÍN GUZMÁN (1993-1994, 263-276)

TAÍN GUZMÁN, M.: “El taller y la biblioteca del maestro de obras compostelano José de Seixas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 106, (1993-1994), pp. 263-276.

TAÍN GUZMÁN (1994, 147-157)

TAÍN GUZMÁN, M.: “El patio del Cardenal Mondragón en la ciudad de Santiago de Compostela”, *Abrente*, nº 26, (1994), pp. 147-157.

TAÍN GUZMÁN (1998c, 177-194).

TAÍN GUZMÁN, M.: “El testamento del arquitecto Clemente Fernández Sarela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 110, (1998), pp. 177-194.

TAÍN GUZMÁN (1998d, 321-357)

TAÍN GUZMÁN, M.: “La Biblioteca del canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa, impulsor del Barroco compostelano”, *Semata*, nº 10, (1998), pp. 321-357.

TAÍN GUZMÁN (1998f, 199-215)

TAÍN GUZMÁN, M.: “El Urbanismo de Santiago de Compostela: un plano con las plazuelas de San Martín y de San Miguel, de 1709”, *Espacio, tiempo y forma*, t. 11, (1998), pp. 199-215.

Disponible en:

<https://www.academia.edu/3400603/El_urbanismo_de_Santiago_de_Compostela_un_plano_con_las_plazuelas_de_San_Mart%C3%ADn_y_de_San_Miguel_de_1709> [09/09/2015].

TAÍN GUZMÁN (2003b, 339-366)

TAÍN GUZMÁN, M.: “Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología”, *Goya*, nº 297, (2003), pp. 339-366.

TAÍN GUZMÁN (2012b, 259-278)

TAÍN GUZMÁN, M.: “La casa del Cabildo: inmueble y solar en el paisaje urbano del Barroco compostelano”, *Quintana*, nº 11, (2012), pp. 259-278. Disponible en: <https://www.academia.edu/5509690/La_Casa_del_Cabildo_inmueble_y_solar_en_el_paisaje_urbano_del_barroco_compostelano> [10/08/2015].

TOVAR MARTÍN (1995, 163-215)

TOVAR MARTÍN, V.: “La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: Alternativas para un diseño monumental”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 81, (1995), pp. 163-215.

VÁZQUEZ CASTRO (1998, 111-148)

VÁZQUEZ CASTRO, J.: “La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago”, *Semata*, nº 10, (1998), pp. 111-148.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ (1971, 154-186)

VÁZQUEZ MARTÍNEZ, A.: “Los Jesuitas y la enseñanza de gramática en Santiago (siglo XVI)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 79, (1971), pp. 154-186.

VIEGNTHART-VAN DER VALKBOUMAN (1972, 443 y ss.)

VIEGNTHART-VAN DER VALKBOUMAN, J. M.: “The Origins of the Imperial Staircase”, *Nederlands Kuntshistorische Jaarboek*, (1972), pp. 443 y ss.

VIGO TRASANCOS (1983, 205-223)

VIGO TRASANCOS, A.: “Los ingenieros militares y la arquitectura gallega de los reinados de Felipe V y Fernando VI”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 9, (1983), pp. 205-223.

VIGO TRASANCOS (1992a, 103-133)

VIGO TRASANCOS, A.: “La intervención del estado dieciochesco en la arquitectura gallega de iniciativa privada: el papel de los ingenieros y la obra de Carlos Lemaury”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 105, (1992), pp. 103-133.

VIGO TRASANCOS (1993a, 115-140)

VIGO TRASANCOS, A.: “El arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772). Gusto Artístico y mecenazgo arquitectónico”, *Norba: Revista de arte*, nº 13, (1993), pp. 115-140.

VIGO TRASANCOS (1993b, 337-357)

VIGO TRASANCOS, A.: “La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices”, *Compostellanum*, nº 3-4, (1993), pp. 337- 357.

VIGO TRASANCOS (1993-1994, 275-310)

VIGO TRASANCOS, A. “Bartolomé Fernández Lechuga y el Claustro Procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 41, (1993-1994), pp. 275-310.

VIGO TRASANCOS (1998a, 103-129)

VIGO TRASANCOS, A.: “El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela”, *Norba: Revista de arte*, nº16, (1998), pp. 103-129.

VIGO TRASANCOS (1998b, 171-202)

VIGO TRASANCOS, A.: “El capitán general Pedro Martín Cermeño (1779-1790) y el Reino de Galicia. Poder, arquitectura y ciudad”, *Semata*, nº 10, (1998), pp. 171-202.

VIGO TRASANCOS (2005, 271-293)

VIGO TRASANCOS, A.: “La embajada a España del primer Conde de Sandwich y una vista panorámica de la ciudad de Santiago de 1666”, *Obradoiro de historia moderna*, nº 14, (2005), pp. 271-293.

VILA JATO (1983, 303-314)

VILA JATO, M. D.: “Clemente Sarela, arquitecto del Pazo de Sistallo (Lugo)”, *Museo de Pontevedra*, t. 37, (1983), pp. 303-314.

WETHEY (1964, 295-305)

WETHEY, H. E.: “Escaleras del Primer Renacimiento Español”, *Archivo Español de Arte*, nº 145-148, (1964), pp. 295-305.

YZQUIERDO PERRÍN (1987-1988, 7-42)

YZQUIERDO PERRÍN, R.: “La fachada del Pórtico de la Gloria. Nuevos hallazgos y reflexiones”, *Abrente*, nº 19-20, (1987-1988), pp. 7-42.

ZARAGOZA PASCUAL (1994, 209-240)

ZARAGOZA PASCUAL, E.: “Abadologio del monasterio de San Martín Pinario (898-1835)”, *Compostellanus*, nº 1-2, (1994), pp. 209-240.

Tesis de licenciatura y tesis doctorales

CALVO LÓPEZ (1999)

CALVO LÓPEZ, J.: *Cerramientos y trazas de montea de Ginés Martínez de Aranda*. Tesis doctoral dirigida por Enrique Rabasa Díaz, Universidad Politécnica de Madrid, 1999.

CASAS GIL (2004)

CASAS GIL, M^a P.: *La transformación urbana de un centro histórico. Santiago de Compostela 1886-1908. (Plaza de Cervantes, Calle del Preguntoiro, Azabachería, Casas Reales, Algalia de Arriba y Algalia de Abajo)*. Tesis de licenciatura inédita, dirigida por Juan M. Monterroso Montero, Santiago de Compostela, 2004.

CASTRO FERNÁNDEZ (2006a)

CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Tesis doctoral dirigida por Manuel A. Castiñeiras González y tutorizada por Juan M. Monterroso Montero, vol. 1, USC, 2006.

CASTRO FERNÁNDEZ (2006b)

CASTRO FERNÁNDEZ, B.: *M. D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Tesis doctoral dirigida por Manuel A. Castiñeiras González y tutorizada por Juan M. Monterroso Montero, vol. 2, USC, 2006.

COSTA BUJÁN (2013)

COSTA BUJÁN, P.: *Evolución urbana y cambios morfológicos. Santiago de Compostela 1778-1950*.

Tesis doctoral inédita, dirigida por José A. Franco Taboada, vol. 2, Universidade da Coruña, 2013.

Disponible en: <<http://hdl.handle.net/2183/10335>> [25/08/2015].

FERNÁNDEZ GASALLA (2004b)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M. del Carmen Folgar de la Calle, vol. 1, USC, 2004.

FERNÁNDEZ GASALLA (2004c)

FERNÁNDEZ GASALLA, L.: *La Arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y Sociedad en Galicia (1660-1712)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M. del Carmen Folgar de la Calle, vol. 2, USC, 2004.

FERNÁNDEZ GÓMEZ (1986)

FERNÁNDEZ GÓMEZ, E. M.: *Actividad artística compostelana en la segunda mitad del siglo XVIII a través de los fondos documentales de los archivos santiagueses*, 2 vol. Tesis de licenciatura inédita, dirigida por M^a Dolores Vila Jato, Santiago de Compostela, 1986.

FOLGAR DE LA CALLE (1981)

FOLGAR DE LA CALLE, M. C.: *Simón Rodríguez y su escuela*. Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1981.

FRAGA SAMPEDRO (1995)

FRAGA SAMPEDRO, M. D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega (XIII-XV)*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Núñez Rodríguez, vol. 1, USC, 1995.

FREIRE NAVAL (1998)

FREIRE NAVAL, A.: *Aportación documental al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854*. Tesis de licenciatura inédita, dirigida por J. M. García Iglesias, Santiago de Compostela, 1998.

GOY DIZ (1994a)

GOY DIZ, A.: *La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M^a Dolores Vila Jato, vol. 1, USC, 1994.

GOY DIZ (1994b)

GOY DIZ, A.: *La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco 1600-1650: Santiago y su área de influencia*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M^a Dolores Vila Jato, vol. 2, USC, 1994.

PÉREZ RODRÍGUEZ (2010a)

PÉREZ RODRÍGUEZ, F.: *El arquitecto D. Miguel Ferro Caaveyro: (1740-1807)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Andrés A. Rosende Valdés, vol. 1, USC, 2010.

PÉREZ RODRÍGUEZ (2010b)

PÉREZ RODRÍGUEZ, F.: *El arquitecto D. Miguel Ferro Caaveyro: (1740-1807)*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Andrés A. Rosende Valdés, vol. 2, USC, 2010.

RIERA VILLAMARÍN (2003)

RIERA VILLAMARÍN, M.: *El arquitecto Manuel de Prado y Vallo*. Tesis de licenciatura inédita, dirigida por J. M. López Vázquez, Santiago de Compostela, 2003.

VARELA OROL (2005)

VARELA OROL, C.: *A Biblioteca Universitaria de Santiago*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Villares Paz y Pegerto Saavedra Fernández, USC, 2005.

VIGO TRASANCOS (1976)

VIGO TRASANCOS, A.: *Ferrol en los reinados de Fernando VI y Carlos III: urbanismo y arquitectura*. Memoria de Licenciatura dirigida por Ramón Otero Túniz, Universidad de Santiago de Compostela, 1976.

Fuentes impresas

ALBERTI (1485)

ALBERTI, L. B.: *De Re Aedificatoria*, Florencia: Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485.

ALBERTI (1582)

ALBERTI, L. B.: *Los diez libros de architectura de Leon Baptista Alberto, traduzidos de latín en romance por Francisco Locano dirigidos al muy ilustre Señor Iuan Fernandez de Espinosa*, Madrid:

Alonso Gómez, 1582. Disponible en:

<http://gilbert.aq.upm.es/sedhc/biblioteca_digital/Tratados/T-002.pdf> [28/03/2012].

ALBERTI (1991)

ALBERTI, L. B.: *De Re Aedificatoria*, (ed. facs. de la de Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550; prólogo de Javier Rivera Blanco), Torrejón de Ardoz: Akal, 1991.

ANDRADE (1695)

ANDRADE, D. de.: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura debaxo de la proteccion de el Excelentísimo Señor Don Ginés Fernandez de Castro, Conde de Lemos, Andrade, Villalva, &c.*, Santiago de Compostela: Antonio Frayz, 1695.

ARDEMANS (1719)

ARDEMANS, T.: *Declaracion, y extension, sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija y de las que se practican en las ciudades de Toledo, y Sevilla: con algunas advertencias à los Alarifes, y Particulares que todo se cifra en el gobierno politico de las fabricas*, Madrid: Francisco del Hierro, 1719.

ARFE Y VILLAFANE (1585)

ARFE Y VILLAFANE, J.: *De varia commensuracion para la escultura y architectura*, Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585.

ARFE Y VILLAFANE (1675)

ARFE Y VILLAFANE, J.: *Varia commensvracion para la escultvra y arquitectura*, Madrid: Francisco Sanz, 1675.

AVILER (1691)

AVILER, A. Ch. de.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange: plusieurs nouveaux desseins & tout ce qui regarde l'art de bâtir: avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes; premier partie*, París: Nicolas Langlois, 1691. Disponible en: <<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/11870>> [10/08/2015].

AVILER (1710)

AVILER, A. Ch. de.: *Cours d'architecture: qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornemens & preceptes, contenant la distribution, la décoration, la matiere & la construction des edifices & tout ce qui regarde l'art de batir, avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes*, vol. 1, París: Jean Mariette, 1710. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k85667r>> [10/08/2015].

AVILER (1760)

AVILER, A. Ch. de.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole: avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange: des instructions et des préceptes & généralement tout ce qui regarde l'art de bastir*, París: Charles-Antoine Jombert, 1760.

BAILS (1783)

BAILS, B.: *Elementos de Matemáticas*. Tomo IX, Parte I, que trata de la Arquitectura Civil, Madrid: Joachin Ibarra, 1783.

BAILS (1796)

BAILS, B.: *Elementos de Matemáticas*. Tomo IX, Parte I, que trata de la Arquitectura Civil, Madrid: Viuda de Don Joachin Ibarra, 1796.

BAILS (1983)

BAILS, B.: *De la Arquitectura Civil* (ed. facs. de la de *Elementos de Matemáticas*, tomo IX, parte I, Madrid: Ibarra, 1796; estudio crítico por Pedro Navascués Palacio), 2 vol., Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

BARBARO (1568)

BARBARO, D.: *La practica della prospettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca de Aquileia, opera molto utile a pittori, a scultori & ad architetti*, Venecia: Camillo & Rutilo Borgomineri, 1568.

BELIDOR (1729)

BELIDOR, B. F. de.: *La Science des Ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'Architecture Civile: Dedie' au Roy*, París: Claude Jombert, 1729.

BELIDOR (1737-1753)

BELIDOR, B. F. de.: *Architecture hydraulique ou L'art de conduire, d'élever, et de menager les eaux pour les différens besoins de la vie*, 2 vol., París: Charles-Antoine Jombert, 1737-1753.

BLONDEL (1675)

BLONDEL, F.: *Cours d'Architecture enseigne dans l'Academie Royale d'Architecture. Premiere partie, ou sont expliquez les termes, l'origine & les principes d'architecture, & les pratiques des cinq ordres suivant la doctrine de Vitruve & de ses principaux sectateurs, & suivant celle des trois plus habiles architectes qui ayent écrit entre les modernes, qui sont Vignole, Palladio & Scamozzi*, París: Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, 1675. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p>> [13/08/2015].

BLONDEL (1683)

BLONDEL, F.: *Cours d'Architecture enseigne dans l'Academie Royale d'Architecture. Second, Troisième, Quart et Cinquième parts, ou sont expliquez les termes, l'origine & les principes d'architecture, & les pratiques des cinq ordres suivant la doctrine de Vitruve & de ses principaux sectateurs, & suivant celle des trois plus habiles architectes qui ayent écrit entre les modernes, qui sont Vignole, Palladio & Scamozzi*, París: chez l'Auteur, 1683. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p>> [13/08/2015].

BLONDEL (1688)

BLONDEL, F.: *Nouvelle maniere de fortifier les places*, La Haya: Henry van Bulderen, 1688.

BLONDEL (1752a)

BLONDEL, J. F.: *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux &*

Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux...Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment, vol. 1, Paris: Charles-Antoine Jombert, 1752. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108033j.r=%22jacques-fran%C3%A7ois+blondel%22.langFR>> [13/08/2015].

BLONDEL (1752b)

BLONDEL, J. F.: *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux...Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*, vol. 2, Paris: Charles-Antoine Jombert, 1753. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108034x.r=.langES>> [13/08/2015].

BLONDEL (1754a)

BLONDEL, J. F.: *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux...Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*, vol. 3, Paris: Charles-Antoine Jombert, 1754. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080325>> [13/08/2015].

BLONDEL (1754b)

BLONDEL, J. F.: *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, dans lequel on essaye de prouver, combien il est important pour le progres de Arts, que les Hommes en place en acquièrent les connoissances élémentaires; que les Artistes en approfondissent la théorie: & que les Artisans s'appliquent aux développemens du ressort de leur profession*, Paris: Jombert, 1754.

BLONDEL (1756)

BLONDEL, J. F.: *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs decette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux...Avec la description de ces Edifices, & des Dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*, vol. 4, Paris: Charles-Antoine

Jombert, 1756. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080359.r=.langES>> [13/08/2015].

BOFFRAND (1745)

BOFFRAND, G.: *Livre d'architecture: contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers*. París: Guillaume Cavelier, 1745. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108036p.r=.langFR>> [13/08/2015].

BORROMINI (1720)

BORROMINI, F.: *Opera del Caval. Francesco Boromino, cavata da suoi originali cio è la chiesa e fabrica della Sapienza di Roma con le vedute in prospettiva & con lo studio della proporzioni geometriche, piante, alzate, profili e spaccati*, Roma: Sebastiani Giannini, 1720.

BOUCHARD (1752)

BOUCHARD, G.: *Raccolta di varie vedute di Roma si antica che moderna intagliati in maggior parte dal celebre Giambattista Piranesi e da altri incisori. Le sudette sono in numero di novanta sei*. Roma: Giovanni Bouchard, 1752.

BRISEUX (1728a)

BRISEUX, Ch. E.: *Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais. Contenant cinq livres*, vol. 1, París: Claude Jombert, 1728. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85678d.r=BRISEUX.langES>> [13/08/2015].

BRISEUX (1728b)

BRISEUX, Ch. E.: *Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais. Contenant cinq livres*, vol. 2, París: Claude Jombert, 1728. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85678d.r=BRISEUX.langES>> [13/08/2015].

BRISEUX (1743a)

BRISEUX, Ch. E.: *L'art de bâtir des maisons de champagne où l'on traite de leur Distribution, de leur Construction & de leur Decoration*, vol. 1, París: Prault Pere, 1743. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/briseux1743bd2>> [13/08/2015].

BRISEUX (1743b)

BRISEUX, Ch. E.: *L'art de bâtir des maisons de champagne où l'on traite de leur Distribution, de leur Construction & de leur Decoration*, vol.2, París: Prault Pere, 1743. Disponible en:

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/briseux1743bd2>> [13/08/2015].

BULLET (1691)

BULLET, P.: *L'Architecture pratique :qui comprend le detail du tisé, & du devis des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, menuiserie, serrurerie, plomberie, vitrerie, ardoise, tuille, pavé de grais & impression: avec vne explication de la coutume sur le titre des servitudes & rapports qui regardent les bastimens: ouurage tres-necessaire aux architectes, aux experts, & à tous ceux qui veulent bastir*, París: Estienne Michallet, 1691.

BUSCA (1585)

BUSCA, G.: *Della espugnatione et difesa delle fortetze; libri due*, Turín: Nicolò Beuilacqua, 1585.

CAMPBELL (1715)

CAMPBELL, C.: *Vitruvius Britannicus*, vol. 1, Londres: Colen Campbell, 1715. Disponible en:

<<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-10876>> [13/08/2015].

CARAMUEL (1678)

CARAMUEL, J. de. (O. Cist.): *Architectura ciuil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen... promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial*, vol. 3, Vegeven: Camillo Corrado, 1678. Disponible en:

<www.archive.org/details/architecturacivi00cara> [10/08/2015].

CARAMUEL (1984)

CARAMUEL, J. de. (O. Cist.): *Arquitectura Civil Recta y Oblicua*, (ed. facs. de la de Vegeven: Camillo Corrado, 1678; estudio preliminar a cargo de Antonio Bonet Correa,), vol. 3, Madrid: Turner, 1984.

CATANEO (1554)

CATANEO, P.: *L'architettura di Pietro Cataneo Senese*, Venecia: figliuoli di Aldo, 1554.

CELLINI (1892)

CELLINI, B.: *Vida de Benvenuto Cellini (Florentino) escrita por él mismo; seguida de las Rimas puestas en versos castellanos*, 2 vol., Madrid: Viuda de Hernando y C^a, 1892.

CERCEAU (1559)

CERCEAU, J. A. du.: *Livre d'architecture; contenant les plans & dessaings de cinquante bastimens tous differens: pour instruire ceux qui desirent bastir, soient de petit, moyen, ou grand estat: avec declaration des membres & commoditez...: plus, breue declaration de la maniere & forme de toiser la maçonnerie de chacun logis...* París: Benoist Preuost, 1559. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856323>> [13/08/2015].

CERCEAU (1561)

CERCEAU, J. A. du.: *Second livre d'architecture*, París: A. Wechel, 1561.

CERCEAU (1572)

CERCEAU, J. A. du.: *Troisième Livre d'architecture*, París: s.n, 1572.

CERCEAU (1576a)

CERCEAU, J. A. du.: *Premier volume des plus excellent bastimentes de France*, vol. 1, París: Jacques Androuet du Cerceau, 1576. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10411354>> [13/08/2015].

CERCEAU (1576b)

CERCEAU, J. A. du.: *Leçons de perspective positive*, París: Mamert Patisson, 1576.

CERCEAU (1579)

CERCEAU, J. A. du.: *Second volume des plus excellent bastimentes de France*, vol. 2, París: Jacques Androuet du Cerceau, 1579. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041137z>> [13/08/2015].

CORDEMOY (1714)

CORDEMOY, J. L.: *Nouveau traité de toute l'Architecture ou L'Art de Bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*, París: Jean-Baptiste Coignard, 1714. Disponible en: <www.archive.org/details/nouveautraitedet00cord> [13/08/2015].

COUSIN (1560)

COUSIN, J.: *Livre de Perspective*, París: Iehan le Royer, 1560. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k533089>> [13/08/2015].

DECKER (1711-1716)

DECKER, P.: *Fürstlicher Baumeister Oder: Architectura Civilis*, 2 vol., Ausburgo: Jeremias Wolff, 1711-1716. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/decker1711/0001>> [10/08/2015].

DECKER (1715)

DECKER, P.: *Ausführliche Anleitung zur Civilbau-Kunst*, vol. 3, Nürnberg: s.n., 1715. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/decker1715bd3/0002>> [10/08/2015].

DIETTERLIN (1598)

DIETTERLIN, W.: *Architectura: Von Außyheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kinst Arbeit, von Fenstern, Caminen...* Nürnberg: s. n., 1598. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dietterlin1598>> [10/08/2015].

ESTEBAN (1615)

ESTEBAN, M.: *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomon y de la magestad del mismo rey: sacado de la Sagrada Escripura*, Alcalá: Iuan Gracian, 1615.

ESTRADA (1748)

ESTRADA, J. A.: *Población General de España*, 2 vol., Madrid: Imprenta de Andrés Ramírez, 1768. (1ª ed. Madrid: Imprenta del Mercurio, 3 vol., 1748)

FAUNO (1549)

FAUNO, L.: *De antiquitatibus urbis Romæ, ab antiquis novisque auctoribus excerptis*, Venecia: Michaellem Tramezinum, 1549.

FELLINI DA CREMONA (1610)

FELLINI DA CREMONA, F. P. M. (C. I): *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma, adornado de muchas figuras y en el se va discurriendo de trezientas y mas Iglesias*, Roma: B. Zannette, 1610. Disponible en:

<http://books.google.es/books?id=_2o5AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [10/08/2015].

FER DE LA NOUERRE (1690)

FER DE LA NOUERRE, N. de.: *Les forces de l'Europe ou Description des principales villes, avec leurs fortifications*, París: chez l'auteur, 1690.

FERRERIO (1655-1679)

FERRERIO, P.: *Palazzi de Roma e de piu celebri architetti*, Roma: Giovanni J. Rossi, ca. 1655-1679. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ferrerio1655bd2/0001>> [10/08/2015].

FONTANA (1694)

FONTANA, C.: *Templum Vaticanum et ipsius Origo: editum ab equite Opus in septem Libeos distributrem*, Roma: J. Francisci Buagni, 1694. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fontana1694>> [10/08/2015].

FONTANA (1590)

FONTANA, D.: *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore Papa Sixto V*, Roma: Domenico Basa, 1590. Disponible en: <http://purl.pt/6256/6/res-2990-a_PDF/res-2990-a_PDF_24-C-R0150/res-2990-a_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf> [10/08/2015].

FREZIER (1754)

FREZIER, A. F.: *La theorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois, pour la construction des voutes Et autres parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de stereotomie a l'usage de l'architecture*, París: Charles-Antoine Jombert, 1754.

FULVIO (1588)

FULVIO, A. di.: *L'antichità di Roma; di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni de gli edificij antichi & moderni, con le aggiuntioni et annotationi di Girolamo Ferrucci*, Venecia: Girolamo Francini, 1588.

FURTTENBACH (1628)

FURTTENBACH, J.: *Architectura civilis*, Ulm: Jonam Saur, 1628. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtttenbach1628>> [10/08/2015].

GALLI BIBIENA (1740)

GALLI BIBIENA, G.: *Architettura e Prospettive*, París: Basán, ca. 1740. Disponible en:
<<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-5375>> [10/08/2015].

GAMUCCI (1565)

GAMUCCI, B.: *Le antichita della citta di Roma. Raccolte sotto breuita da diuersi antichi & moderni scrittori; et con nuovo ordine fedelmente descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo che a' tempi nostri ritrouano, (seconda editione da infiniti errori emendate & corrette da Thomaso Porcacchi)*
Venecia: Giouanni Varisco & compagni, 1565.

GIORGIO MARTINI (1489 y 1492)

GIORGIO MARTINI, F. di.: *Codex Magliabechianus II*, I, 141 (manuscrito de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia), 1489 y 1492.

GIORGIO MARTINI (1841)

GIORGIO MARTINI, F. di.: *Trattato di Architettura Civile e Militare*, vol. 2, Torino: Chirio e Mina, 1841. Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=AqIEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [10/08/2015].

GUARINI (1737a)

GUARINI, G. (C. R.): *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini Opera postuma dedicata a sua Sacra Reale Maeta*, vol. 1, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737.

GUARINI (1737b)

GUARINI, G. (C. R.): *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini Opera postuma dedicata a sua Sacra Reale Maeta*, vol. 2, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737.

JOMBERT (1764)

JOMBERT, Ch. A.: *Architecture Moderne ou L'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes, divisée en six livres*, vol. 1, París: Chez l'Auteur, 1764.

LAUGIER (1765)

LAUGIER, M. A.: *Observations sur l'architecture*, París: Saillant, 1765.

LAURO (1612)

LAURO, G.: *Antiquae urbis splendor, hoc est Praecipua eiusdem templa, amphitheatra, theatra, circi, navmachie, arcus triumphales, mausolea, aliaque sumptuosiora aedificia, pompae item triumphalis et colossaearum imaginum descriptio. Opera & industria Iacobi Lauri in aes incisa atque in lucem edita; Addita est brevis quaedam et succincta imaginum explicatio in qua regum, consulum imperatorumque res gestae et rei Romanae origo, progressus, incrementum ac finis, cum Almae Urbis antiquorum ac modernorum vestigiorum additione utcunque hoc insequenti anno 1630 reperiuntur, et ex ueterum ac recentiorum historiarum monumentis clare ostenditur*, Roma: s.n., 1612. Disponible en: <http://books.google.es/books/download/Antiquae_Urbis_Splendor_opera_et_industr.pdf?id=n1_QmN7qZ4QC&hl=es&capid=AFLRE71aTbfuwvFL6SwMwNOqozykZaN5jXMYTW0pEwww3tkzCi6zlTimAlUvj2TAvcEeD1hzcGPAU4yTTh7gcyt2r2h8AKwJDg&continue=http://books.google.es/books/download/Antiquae_Urbis_Splendor_opera_et_industr.pdf%3Fid%3Dn1_QmN7qZ4QC%26hl%3Des%26output%3Dpdf> [10/08/2015].

LE MUET (1623)

LE MUET, P.: *Maniere de bastir pour toutes les sortes de personnes*, París: Melchior Tauernier, 1623. Disponible en: <<http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?FOLKO5>> [10/08/2015].

L'ORME (1567)

L'ORME, Ph. de.: *Le Premier Tome de l'Architecture*, París: Federic Morel, 1567. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k85636g>> [10/08/2015].

MARIETTE (1727)

MARIETTE, J.: *L'architecture Française, ou Recueil des plans, elevations, coups et profils des églises, palais, hotels & maisons particulières de Paris, & des chasteaux & maisons de champagne ou de plaisance den environs, & des plusieurs autre endroits de France, baties nouvellement par le plus habiles Architectes, & levées & mesurées exactement sur les lieux*, 5 vol., París: Jombert, 1727.

MAROT (1665)

MAROT, J.: *Le gran ouvre d'architecture* (Le Grand Marot), París: s.n., ha. 1665.

MARTÍNEZ DE ARANDA (1986)

MARTÍNEZ DE ARANDA, G.: *Cerramientos y trazas de Montea* (ed. facs. del manuscrito conservado en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército, 1589; a cargo de Antonio Bonet Correa), Madrid: CEHOPU, 1986.

MENDOZA DE LOS RÍOS (1731)

MENDOZA DE LOS RÍOS, P.: *Theatro moral y político de la Noble Academia Compostelana con la adición curiosa de diversos assumptos, conforme a lo que en ella se practica*, Santiago de Compostela: s.n., 1731.

MILIZIA (1825a)

MILIZIA, F. *Principii de architettura civile, riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese*, vol. 1, Bassano: Giuseppe Remondini e figli, 1825. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/principiidiarchi01mili>> [10/08/2015].

MILIZIA (1825b)

MILIZIA, F.: *Principii de architettura civile, riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese*, vol. 2, Bassano: Giuseppe Remondini e figli, 1825. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/principiidiarchi02mili>> [10/08/2015].

MONROY (1715)

MONROY, A. de. (O.P.): *Fiestas compostellanas, con que la siempre grande, muy noble, y leal ciudad de Compostella celebró en este religiosissimo convento de Nuestra Señora de Bonaval la canonización del Máximo Pontífice San Pío V, cuchillo de los Herejes, Terror de los Sarracenos, Esclarecido Hijo del Gloriosissimo P. y Patriarcha Santo Domingo de Guzman, Fundador del Sagrado Orden de Predicadores, dedícalas esta Comunidad al illustrisimo, y Reverendissimo Señor, el Señor D. Fr. Antonio de Monroy*, Santiago de Compostela: Antonio Pedache, 1715.

MORALES (1765)

MORALES, A. de.: *Viage de Ambrosio de Morales por Orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon, y Galicia y Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de Cathedrales y Monasterios*. Madrid: Antonio Marín, 1765.

PALLADIO (1570)

PALLADIO, A.: *I quattro libri dell'architettura; ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempj*, Venecia: Dominico de' Franceschi, 1570. Disponible en: <<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/LES1338.pdf>> [10/08/2015].

PALLADIO (1581)

PALLADIO, A.: *I quattro libri dell'Architettura: nequali dopo un breve trattato de cinque ordini delle case private et cat Venecia*, Venecia: Bartolomeo Carampello, 1581.

PALLADIO (1797)

PALLADIO, A.: *Los Quatro libros de arquitectura de Andrés Paladio... Traducidos é ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz*, Madrid: Imprenta Real, 1797.

PALLADIO (1987)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Joseph Francisco Ortiz, Madrid: Imprenta Real, 1797), Barcelona: Alta Fulla, 1987.

PALLADIO (1988)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Venecia: Domenico de Franceschi, 1570; a cargo de Javier de Rivera Blanco), Madrid: Akal, 1988.

PALLADIO (1993)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Joseph Francisco Ortiz, Madrid: Imprenta Real, 1797), Barcelona: Alta Fulla, 1993.

PALLADIO (2000)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Joseph Francisco Ortiz, Madrid: Imprenta Real, 1797), La Coruña: Orbigo, 2000.

PALLADIO (2003)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Juan del Ribero Rada; a cargo de M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona), Valladolid-León: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo-Universidad de León, 2003.

PALLADIO (2005)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Isaac Ware, 1738; a cargo de Carlos Pérez Infante), México: Universidad Autónoma Metropolitana. Limusa, 2005.

PALLADIO (2008a)

PALLADIO, A.: *Los Cuatro Libros de la Arquitectura* (ed. facs. de la de Venecia: Domenico de Franceschi, 1570; a cargo de Javier de Rivera Blanco), Madrid: Akal, 2008.

PALLADIO (2008b)

PALLADIO, A.: *Las antigüedades de Roma* (ed. facs. de la de Roma, Vincenzo Lucrino, 1554; a cargo de José Riello), Madrid: Akal, 2008.

PATTE (1782)

PATTE, P.: *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matiere*, París: Moutard, 1782. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k828218.r=Pierre+Patte.langFR>> [10/08/2015].

PÈLERIN (1505)

PÈLERIN, J.: *De artificiali perspectiva*. Francia: Toul Petrus Jacobi, 1505.

PIRANESI (1743)

PIRANESI, G. B. *Primera Parte de la arquitectura y las perspectivas, dedicadas a Nicola Giobbe*, Roma: Pagliarini, 1743.

PIRANESI (1750)

PIRANESI, G. B.: *Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi; antichità; invéntate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Roma: Bouchard, 1750.

PIRANESI (circa 1749/1750)

PIRANESI, G. B.: *Invenzioni Caprc. di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard* Roma: s.d. (circa 1749/1750).

PIRANESI (1761)

PIRANESI, G. B.: *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi archit. Vene.*, Roma: Piranesi, 1761.

PITTONI y DOLCE (1566)

PITTONI, B. y DOLCE, L.: *Imprese di diversi Principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri. Libro secondo*. Venecia: s.n., 1566.

PITTONI y DOLCE (1568)

PITTONI, B. y DOLCE, L.: *Imprese di diversi Principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini litterati et illustri*. Venecia?: s.n., Presso Girolamo Porro, 1568.

POZZO (1711)

POZZO, A. del. (S.I.): *Perspectivae pictorum atque architectorum*, vol. II, Augustae Vindelicorum: Jeremiae Wolfii et Petri Detleffsii, 1711.

POZZO (1719)

POZZO, A. del. (S.I.): *Perspectivae pictorum atque architectorum*, vol. I, Augustae Vindelicorum: Jeremiae Wolffii et Petri Detleffii, 1719.

POZZO (1737)

POZZO, A. del. (S.I.): *Perspectivae pictorum atque architectorum*, vol. II, Roma: ex typographia Antonii de Rubeis, 1737. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/13097>> [10/08/2015].

RELATIONE DELLA CITTA E REPUBLICA DI VENETIA (1672)

Relatione della citta e republica di Venetia. Nella quale sono descritti li principii di sua Edificatione, Avanzamenti, Acquisti, e Perdite fatte, Governo, Riti, Costume, Dominio, Forze, Erario, Adherence con Prencipi, e Diferenze con gl'Electori dell'Imperio per causa di Precettanza, Colonia: Pierre Marteau, 1672.

RUBENS (1622)

RUBENS, P. P.: *Palazzi di Genova*, Amberes: s.n., 1622. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rubens1622/0002>> [10/08/2015].

RUIZ EL JOVEN (1560)

RUIZ EL JOVEN, H.: *Libro de arquitectura* (Ms. de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid), ha. 1560. Disponible en: <http://martel.biblioteca.upm.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=zy034SCN51/SBU/235470011/9> [6/04/2014].

RUIZ EL JOVEN (1974)

RUIZ EL JOVEN, H.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven* (ed. crítica del manuscrito conservado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, a cargo de Pedro Navascués Palacio), Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

SALAZAR DE MENDOZA (1625)

SALAZAR DE MENDOZA, P.: *Crónica de el gran Cardenal de España*. Toledo: s.n., 1625.

SAN NICOLÁS (1639)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Arte y Uso de Architectura*, Madrid: s/n, 1639. Disponible en: <http://www.sedhc.es/bibliotecaD/1639_Fr_L_San_Nicolas_Arte_y_uso_de_arquitectura_P_I.pdf> [10/08/2015].

SAN NICOLÁS (1663)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Segunda parte del arte y uso de architectura: con el quinto y septimo libros de Euclides traducido de latin en romance y las medidas dificiles de bovedas y de las superficies y pies cubicos de Pichinas con las ordenanzas de la Imperial Ciudad de Toledo*, s/i: s/n, 1663.

SAN NICOLÁS (1664)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Segvnda parte del arte y vso de architectura: con el quinto y septimo libros de Euclides traducidos de latin en romance y las medidas dificiles de bouedas y de las superficies y pies cubicos de pichinas: con las ordenanzas de la imperial ciudad de Toledo*, Madrid: s/n, 1664.

SAN NICOLÁS (1665)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Segunda parte del Arte y Uso de Architectura. Con el quinto y septimo libros de Euclides traducidos de latin en romance y las medidas dificiles de bouedas y de las superficies y pies cubicos de pichinas. Con las ordenanzas de la Imperial Ciudad de Toledo aprobadas y confirmadas por la Cesarea Magd. del S. Emperador Carlos V. de gloriosa memoria*, Madrid: s/n, 1665.

SAN NICOLÁS (1667)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architettura: con el primer libro de Euclides traduçido de latin en romance*. Madrid: Bernardo de Hervada, 1667.

SAN NICOLÁS (1989)

SAN NICOLÁS, L. de. (O.A.D.): *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la de D. Plácido Barco López, Madrid, 1796; introducción a cargo de Ramón Betrán), Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989.

SCAMOZZI (1764)

SCAMOZZI, V.: *Ouvres d 'Architecture*, París: Jombert, 1764. Disponible en:
<<https://archive.org/details/oeuvresdarchitec00scam>> [10/08/2015].

SERLIO (1537)

SERLIO, S.: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuio*, Venecia: Francesco Marcolini da Forli, 1537.

SERLIO (1545)

SERLIO, S.: *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin*. París: Iehan Barbé, 1545.

SERLIO (1547)

SERLIO, S.: *Quinto libro d'architettura di Sabastiano Serlio Bolognese: nel quale se tratta de diuerse forme de tempij sacri secondo il costume Christiano, & al modo antico. Traduict en françois par Ian Martin*. París: Michel de Vascosan, 1547.

SERLIO (1551)

SERLIO, S.: *Livre extraordinaire*, Lyon: J. de Tournes, 1551.

SERLIO (1552)

SERLIO, S.: *Tercero y quarto libro de Architectura: En los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios: con los exemplos de las antiguedades (traducción de Toscano en Romance Castellano por Francisco Villalpando)*, Toledo: Iuan de Ayala, 1552. Disponible en:
<http://gilbert.aq.upm.es/sedhc/biblioteca_digital/Tratados/T-045.pdf> [10/08/2015].

SERLIO (1563)

SERLIO, S.: *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades traducido de toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando, architecto*, Toledo: Ioan de Ayala, 1563.

SERLIO (1573)

SERLIO, S.: *Tercero y quarto, libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes; en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios, con los exemplos de las antigüedades; traducido de toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando, Architecto*. Toledo: Iuan de Ayala, 1573.

SERLIO (1986)

SERLIO, S.: *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia* (ed. facs. de la de Vinergia: Herederos de Francesco di Franceschi, 1600; introducción a cargo de Carlos Sambricio; estudio lingüístico y ed. castellana de Fausto Díaz Padilla), 2 vol., Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986.

SUÁREZ DE FIGUEROA (1675)

SUÁREZ DE FIGUEROA, M.: *Templo de N. Grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los doze Apostoles de el Peru en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina: en panegyrico historial, y poetico certamen*, Lima: s.n., 1675.

TORIJA (1661a)

TORIJA, J. de.: *Tratado sobre las Ordenanças de Madrid, y policia de ella*, Madrid: Pablo del Val, 1661.

TORIJA (1661b)

TORIJA, J. de.: *Breve tratado de todo genero de bobedas asi regulares como yrregulares execucion de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno obseruando los preceptos canteriles de los maestros de Architectura*, Madrid: Pablo de Val, 1661. Disponible en:

<<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/1778/10/breve-tratado-de-todo-genero-de-bobedas-asi-regulares-como-yrregulares-execucion-de-obrarlas-y-medirlas-con-singularidad-y-modo-moderno-obseruando-los-preceptos-canteriles-de-los-maestros-de-architectura/>> [10/08/2015].

TORRE FARFÁN (1671)

TORRE FARFÁN, F. de.: *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de Leon, concedido a todas las iglesias de España por la Santidad de Clemente X*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

TOSCA (1707-1715)

TOSCA, T. V.: *Compendio mathematico: en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad*, 9 vol., Valencia: Antonio Bordazar, 1707-1715.

TOSCA (1727)

TOSCA, T. V.: *Compendio matemático: en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias, que tratan de la cantidad*, 9 vol., Madrid: Antonio Marin, 1727.

TOSCA (1757)

TOSCA, T. V.: *Compendio mathematico: en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*, 9 vol., Valencia: Joseph García, 1757.

VANDELVIRA (1978)

VANDELVIRA, A.: *El Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira* (ed. comentada del manuscrito conservado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; a cargo de Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle), 2 vol., Albacete: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.

VASARI (2010)

VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. a cargo de Bellosi, L. y Rossi A.), Madrid: Cátedra, 2010.

VIGNOLA (1583)

VIGNOLA, G. B. da.: *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti*. Roma: Francesco Zannetti, 1583. Disponible en:
<<http://ia700209.us.archive.org/1/items/dvregoledellapr00vign/dvregoledellapr00vign.pdf>>
[10/08/2015].

VIGNOLA (1593)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regla de las cinco ordenes de architettura de Iacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi*, Madrid: Vicente Carducho, 1593.

VIGNOLA (1651)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regla de las cinco ordenes de architectura de Jacomo de Vignola: Agora de nuevo traduzido de Toleano en Romance por Patricio Caxesi Florentino*, Madrid: Domingo de Palacios, 1651.

VIGNOLA (1602)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regola delli cinque ordini d' Architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola; con la nuua agionta, di Michelangelo Buonaroti di carte sette*, Roma: Giouaani Orlandi, 1602.

VIGNOLA (1665)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regles des cinq ordres d'architecture de M. Jacques Barozzio de Vignole. Traduction nouvelle et augmentation de ses oeuvres*, París: Nicolas Bonnart, 1665.

VIGNOLA (1722)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Jacome de Vignola aora de nuevo traducido de toscano en romance por Patricio Caxesi*. Madrid: Doña Clara Sierra, viuda de Isidro Colomo, 1722.

VIGNOLA (1747)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regles des cinq ordres d'architecture: nouveau livre on y joint un essai sur les memes ordres suivant le sentiment des plus celebres architectes de Jacques Barozzio de Vignole; le tout enrichi de vignettes et cartels, dessinés et gravés par Babel*, París: Jacques Chereau, 1747.

VIGNOLA (1996)

VIGNOLA, G. B. da.: *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* (ed. facs. de la de París: Théodore Lefèvre, 18??; introducción de Francisco Calvo Serraller), Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1996.

VIOLLET-LE-DUC (1861)

VIOLLET-LE-DUC, E.: *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du XI au XVI siècle*, vol. 5, París: Bonaventure et Ducessois, 1861. Disponible en: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/11499-dictionnaire-raisonne-de-l-architecture/>> [10/08/2015].

VITRUVIO POLIÓN (1511)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *M. Vitruuius per Iocundum solito castigatior factus: cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venecia: Tacuino, 1511.

VITRUVIO POLIÓN (1543)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, accesserunt Gulielmi Philandri annotationes; Adiecta est epitome in omnes Georgii Agricolae de mensuris et ponderibus libroseodem auctore*, Estrasburgo: Knobloch, 1543.

VITRUVIO POLIÓN (1551)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro...; con due tauole, l'una di tutto quello si contiene per i capi nell'opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza*, Venecia: Francesco Marcolini, 1551.

VITRUVIO POLIÓN (1582)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *De architectura, dividido en diez libros traduzidos por Miguel Urrea, architecto*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1582.

VITRUVIO POLIÓN (1761)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claude Perrault, de la Real Academia de las ciencias de París. Traducido al castellano por Don Joseph Castañeda teniente director de arquitectura de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Gabriel Ramírez, 1761. Disponible en: <<http://www.aq.upm.es>> [10/08/2015].

VITRUVIO POLIÓN (1787)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero*, Madrid: Imprenta Real, 1787. Disponible en: <<http://www.aq.upm.es>> [10/08/2015].

VITRUVIO POLIÓN (1955)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *Los diez libros de arquitectura de Marco Lucio Vitruvio* (traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez), Barcelona: Iberia, 1955.

VITRUVIO POLIÓN (1987)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *Los diez libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polión* (ed. facs. de la de Madrid: Imprenta Real, 1787; prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz), Madrid: Akal, 1987.

VITRUVIO POLIÓN (1995)

VITRUVIO POLIÓN, M. A.: *Los diez libros de arquitectura de Marco Lucio Vitruvio Polión*; (introducción a cargo de Delfín Rodríguez Ruiz; versión española de José Luis Oliver Domingo), Madrid: Alianza, 1995.

VITTONI (1760)

VITTONI, B. A.: *Istruzioni elementari per indirizzo de 'giovanni allo studio dell 'architettura civile*, vol. 2, Lugano: Agnelli, 1760. Disponible en:

<<http://www.archive.org/details/istruzionielemen02vitt>> [10/08/2015].

VITTONI (1766)

VITTONI, B. A.: *Istruzioni diverse concernenti l 'ufficio dell 'architetto civile*, 2 vol., Lugano: Agnelli, 1766.

VON ERLACH (1725)

VON ERLACH, J. B. F.: *Entwurf einer Historischen Architektur*, Leipzig: s/n, 1725. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725/0001>> [10/08/2015].

VREDEMAN DE VRIES (1565)

VREDEMAN DE VRIES, H.: *Caryatidum... centuria. Veelderleij diveres termen op de ordene der edifici...*, Antwerp: Gérard de Jode, 1565.

VREDEMAN DE VRIES (1601)

VREDEMAN DE VRIES, H.: *Vari architectur formae*, Antuerpi: Theodorus Gallaeus, 1601.

VREDEMAN DE VRIES (1606)

VREDEMAN DE VRIES, H.: *Architectura, la haulte et fameuse science, consistante en cinq manières d 'édifices ou fabriques*, La Haya: H. Hondius, 1606. Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108048s>> [10/08/2015].

VREDEMAN DE VRIES (1604)

VREDEMAN DE VRIES, H.: *Perspectiva, id est, ars celeberrima inspicientis aut transpicientis oculorum aciei en pariete*, Lugduni Batavorum: Hondius, 1604.

Recursos en la Red

Biblioteca digital Archive. [<https://archive.org/>]

Biblioteca digital Heidelberg. [<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/architektur/Welcome.html>]

Biblioteca digital Gallica. [<http://gallica.bnf.fr/>]

Biblioteca digital e-rara. [<http://www.e-rara.ch/>]

Biblioteca digital Architectura [<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/index.asp?param=>]

Biblioteca digital CEHOPU [http://www.cephopu.cedex.es/es/biblioteca_dl.php?ID_col=1]

Biblioteca digital de la SEDHC [<http://www.sedhc.es>]

Biblioteca digital Universidad de Sevilla [<http://fondosdigitales.us.es/fondos/>]

25 Sistema Museo:

<http://www.sistemamuseo.it/data/immagini_musei/gallery/album_31/20130915122916_img_56388.jpg>

Associazione culturale Persano nel Cuore. Store, tradizioni e cavalli:

<<http://www.persanoneilcuore.it>> [02/07/2015]

ATRES PLAYER. <www.atresplayer.com>

Biblioteca Digital Hispánica

<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1384098939432-925&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> [10/11/2013].

Bordeaux. Tourism & Conventions: <[http://intranet.ehai-](http://intranet.ehai-cva.com/uploads/img/d80ed781afd8b38e143ad65038e45d6fe179f666.jpg)

[cva.com/uploads/img/d80ed781afd8b38e143ad65038e45d6fe179f666.jpg](http://intranet.ehai-cva.com/uploads/img/d80ed781afd8b38e143ad65038e45d6fe179f666.jpg)> [03/08/2015]

CALVO LÓPEZ, J. “Los rasguños de Alonso de Guardia y la práctica de la cantería española en la Edad Moderna”, en RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (coord.): *Libro de resúmenes del I Congreso Internacional. Teoría y Literatura Artística en España. Siglos XVI, XVII Y XVIII* (celebrado en Málaga del 10 al 12 de Abril de 2013), Málaga: Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 43-44.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/9648197/Los_rasgu%C3%B1os_de_Alonso_de_Guardia_y_la_pr%C3%A1ctica_de_la_canter%C3%ADa_espa%C3%B1ola_en_la_Edad_Moderna. Consulta del 01/05/2015].

Catálogo BNE: <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/AlX66PxR1v/BNMADRID/175880390/9>> [24/04/2015].

Catálogo BNE: <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/hJqXYEr3NK/BNMADRID/39510020/9>> [24/04/2015].

Concello de Santiago de Compostela:

<<http://www.santiagodecompostela.org/medi/Urbanismo/normativaPXOMvixente.pdf>>
[08/07/2015].

Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII (BNE):

<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/ficha_obra_26.html> [10/11/2013].

Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII (BNE):

<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/ficha_obra_20.html> [02/07/2015]

El País. El Periódico Global:

<http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/01/06/actualidad/1357488342_932866.html>
[04/2/2015].

Facoltà di Architettura. Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria:

<<http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/20/28%20Palazzo%20Carignano,%20scalone.jpg>> [01/09/2015]

Fontainebleau-Photo: <<http://www.fontainebleau-photo.com/2012/02/muriel-au-chateau-de-fontainebleau.html>> [02/07/2015]

Fontainebleau-Photo: <<http://www.fontainebleau-photo.com/2012/02/muriel-au-chateau-de-fontainebleau.html>> [02/07/2015]

GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Desde el Paraninfo compostelano. La Universidad y la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. [Disponible en: <http://iacobus.org/category/actividades/>. Consulta del 20/05/2014].

Google Maps: <www.googlemaps> [03/09/2015]

<http://www.dover.uk.com/assets/users/640/df-imported/article-images/1333605506.jpg>

http://www.photodesigner.info/architekturphotos/Historisch/slides/wohlrab_0725.jpg

https://c1.staticflickr.com/5/4106/4994346558_213d2bb28d_b.jpg

Iculture: <<http://iculture.es/carta-de-el-paso-numero-3-verano-de-1957/>> [02/07/2015]

Laboratorio de Arte de Altair. Aula Virtual de Historia del Arte:

<<https://luisaugustopascual.files.wordpress.com/2011/02/escalera-laurenciana-izquierda.jpg>>
[08/08/2015]

Lagarto Rojo. Revista cultural de viajes: <<https://lagartorojo13.files.wordpress.com/2013/01/2010-09-08-003-lagarto-rojo.jpg>> [01/06/2015]

Memorias de Compostela: <<http://memoriasdecompostela.blogspot.com.es/2013/04/cuartel-militar-de-santa-isabel.html>> [03/08/2015].

Palazzo Madama: <http://www.palazzomadamatorino.it/gallery.php?id_pagina=199> [22/07/2015]

Pinterest: <<https://www.pinterest.com/pin/346988346264708987/>> [12/09/2015]

Real Academia Española: <<http://lema.rae.es/drae/?val=escalera>> [24/11/2013].

Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago:

<http://www.economicadesantiago.org/institucion_rseap.aspx> [06/08/2014].

Reinado de Carlos II: <http://reinadodecarlosii.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html> [13/08/2015]

Salón del Trono. Servus Hispaniarum Regis: <<http://salondeltrono.blogspot.com.es/2012/04/el-palacio-real-de-napoles.html>> [24/06]

TORRES CUBEIRO, M. "Equivalentes funcionales: Catolicismo, Banca y Psiquiatría privada. La fundación Manicomio de Conxo en Santiago de Compostela (1885-1931)" en BERIAIN

RAZQUIN, J. (coord.): *Libro de resúmenes del X Congreso Español de Sociología* (celebrado en Pamplona, del 1 al 3 de julio de 2010), Navarra: Universidad Pública, pp. 1-16. [Disponible en: <http://www.fes-web.org/congresos/X/grupos-trabajo/grupo.php?numero=16>. Consulta del 01/05/2015].

Universidad de Navarra: <www.unav.es/ha/005-PALA/france-chambord.htm> [02/08/2015]

Web Gallery of Art: <<http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/5wurzburg/2stair2.jpg>> [03/06/2015]

Web Gallery of Art: <<http://www.wga.hu/html/r/robert/>> [28/10/2013].

Wikipedia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pommersfelden_Pano_Weissenstein.jpg> [08/05/2015]

Wikipedia:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/09/Villa_Sacchetti_aka_Villa_del_Pigneto.jpg> [06/07/2015]

Wikipedia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%A9ception_du_Grand_Cond%C3%A9_%C3%A0_Versailles_\(Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me,_1878\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%A9ception_du_Grand_Cond%C3%A9_%C3%A0_Versailles_(Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me,_1878).png) [02/05/2015]

Xenealoxía.org: <<http://www.xenealoxia.org/linaxes/galicia/1587-bendana-marqueses-de>> [12/11/2014]

Xenealoxía.org: <<http://www.xenealoxia.org/linaxes/lugo/832-sanjurjo-montenegro-felpas-santa-marina-outeiro-de-rei>> [15/09/2014]

Fuentes documentales

Archivo de la Catedral de Santiago (ACS)

Libros rotulados "Varia". Serie 1ª. Tomo I. IG 703 (1342-1793).
Libros rotulados "Varia". Serie 1ª. Tomo III. IG 705 (1447-1787).
Libros rotulados "Varia". Serie 2ª. Tomo III. IG 715/252 (1532-1613).
Protocolos Notariales. García, Manuel. P 213/11 (1762).
Actas Capitulares. Libro 22. IG 560 (1603-1609).
Actas Capitulares. Libro 23. IG 561 (1609-1614).
Actas Capitulares. Libro 55. IG 524 (1750-1753).
Actas capitulares. Libro 49. IG. 492 (1717-1722).
Libro de Fábrica. Libro 2º. IG 534 (1653-1686).
Patrimonio y Rentas. Casas y Tenencias. Sign. 83 (1417-1837).
Patrimonio y Rentas. Casas y Tenencias. Sign. 91 (1696-1869).
Actas monasteriales de San Martín Pinario. IG. 719. (1703-1771).
Mapas, planos y dibujos.

Archivo Conventual de Santa Clara de Santiago (ACSCS)

"Libro de cuentas de la señora abadesa y oficiales nº 25". Leg. 4.

Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS)

"Obras en el Palacio Arzobispal (1827/1836/1853)". Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920).
"Obras de reparación (1852)". Bienes y rentas de la Mitra. Leg. 7 (1766-1920).

"Antecedentes sobre su erección y el edificio de San Clemente (1824-1829)". Fondo General. Seminario Conciliar, leg. 1.
"Antecedentes varios sobre el edificio de San Clemente", 1869, Fondo General. Seminario Conciliar, 474. Leg. 5 (1863-1869).
Fondo San Martín. Libro de Fábrica. Carpeta nº 61.
Archivo abreviado.
Fondo San Martín. Libro de Visitas. Carpeta nº 52 (1679).
Fondo de San Martín. Libro del consejo de San Martín (1683-1703).
Fondo de San Martín. Libro de Visitas del Real Monasterio de San Martín (1605-1646). Carp. 63/8.
Fondo de San Martín. Carp. 50.

Fondo General. Planos y mapas 1.8.6., atado 1310. “Proyecto de las obras de acondicionamiento de dependencias del Museo y Archivo Diocesano, en San Martín Pinario”.

Fondo Manicomio de Conxo, 262 (1802-1892).

Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS)

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 8 (1575-1582).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 9 (1583-1588).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 95.

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 135. (3er cuatrimestre 1733).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 208 (2º cuatrimestre 1760).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 210 (enero- agosto 1761).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 230 (agosto-diciembre 1770).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 231 (enero-agosto 1771).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 233 (enero-junio 1772).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 267 (enero-julio 1789).

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 1.391.

Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 2371 (1942-1943).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 553 (1852-1857).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 554 (1858-1863).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 557 (1872-1873).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 586 (1907).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 603 (1891-1920). *Construcción de una escalinata en el paseo de Bóveda, de acceso a la iglesia parroquial de Santa Susana, 1895-1906*. “Memoria explicativa del proyecto de una escalera para subir a la Iglesia de Santa Susana”.

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 607 (1922).

Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 2280 y 2281 (1929-1936). “Proyecto de Residencia de Estudiantes”.

Fondo Municipal. Varios. A.M. 718 (1705-1842).

Fondo Municipal. Obras municipales. Paseos y arbolado. A.M. 1391 (1835-1896).

Fondo Municipal. Parques y jardines. Expedientes varios (1905-1965), fol. 74-b.

Fondo Municipal. Ordenanzas Municipales. A.M. 1367 (1780-1900). “Ordenanzas de policía cuanto a obras y fabricas de calles de la Ciudad de Santiago tomada la razón en la Contaduría General de Propios y Arbitrios de Madrid y en la del Exército de La Coruña a que se sigue auto dado por su señoría el Sr. Intendente para el cumplimiento y ejecución de lo prevenido en el Despacho que con ynsercion de las citadas ordenanzas se expidió por Real Consejo”.

Fondo Municipal. Beneficencia. A.M. 1463 (1769-1771). "Casa de la Misericordia, acuerdos de la Junta".

Fondo Municipal. Antecedentes de la Exposición Regional Gallega de 1909. A.M. 2394.

Fondo Universitario. Planos.

Fondo Universitario. Serie Histórica. Leg. 534.

Fondo Universitario. Serie Histórica. Leg. 535. "Ynventario de las obras de la Biblioteca del Monasterio de S. Martín, que por la amortización pasaron a la Biblioteca Universitaria de Santiago= esta formado por los comisionados nombrados al efecto por el Rector y Claustro de esta Universidad".

Fondo Universitario. General. Caja 6389.

Fondo Universitario. General. Caja 6384.

Fondo Rodolfo Lama, R.L. 188.

Fondo Rodolfo Lama, R.L. 373.

Fondo Rodolfo Lama, R.L. 377.

Fondo Rodolfo Lama, R.L. 444.

Protocolos Santiago. Protocolo s-4167. Rodríguez de Lagoa, Cristóbal (1752-1757).

Protocolos Santiago. Protocolo s- 1699. Camiño de Marín, Andrés (1664).

Protocolos Santiago. Protocolo s- 5426. González de Mouretán, Mateo (1771-1779).

Protocolos Santiago. Protocolo s- 4140. Neira, José Antonio de (1770-1775).

Protocolos Santiago. Protocolo s-7877. Vázquez, Pedro Pascual (1854).

Protocolos Santiago. Protocolo s-9415. Castro, Jesús de (1905).

Protocolos Santiago. Protocolo s-2345. Caamaño, Domingo Antonio (1695).

Protocolos Santiago. Protocolo s-1928. Vázquez Mosquera, Domingo (1687).

Hospital Real. Cédulas. Leg. 5, p. 518 (1760).

Planos, nº 2.

Planos, nº 10.

Planos, nº 12.

Planos, nº 13.

Planos, nº 15.

Planos, nº 21.

Planos, nº 27.

Planos, nº 26.

Planos, nº 41.

Planos, nº 47

Planos, nº 57.

Archivo del Ilustre Colegio de Notarios de A Coruña (AICNC)

Protocolos Ferrol. Protocolo 1194. Ocampo, Jacobo Antonio (1800).

Archivo Municipal de Santiago (AMS)

Edificios. Carp. Hospital General Galicia (1960-1975). Leg. 1960-1968.

Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago (APFS)

FERNÁNDEZ SARELA (1740)

FERNÁNDEZ SARELA, F. A. *Algunos cortes de arquitectura* [Ms. 114], 1740.

Carp. 15. “Acta de ingreso como novicio de Miguel Fernández Sarela”.

Carp. 46. *Libro de Profesiones del Convento de Santiago (1710-1829)*.

Carp. 50/9.

Carp. 61.

Carp. 99. *Índice de los libros de esta librería de Nuestro Padre San Francisco de Santiago. Año 1761*.

Carp. 114. *Libro Becerro (1703-1867)*.

Archivo del Reino de Galicia (ARG)

Catastro del Marqués de la Ensenada. Real Lego. 2535.

Intendencias. Catastro del Marqués de la Ensenada. Personal Lego. 2539.

Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAPS)

Carpeta 4. Sign. 22 (1835). “Expediente sobre bibliotecas e Ynventario de los libros recogidos por la Sociedad”, nº 12.

ARSEAPS. Carpeta 4. Sign. 25 (1835). “Expediente sobre examen, inventario y custodia de los efectos dignos de conservarse que se encuentran en las bibliotecas de los suprimidos conventos de la provincia de La Coruña”.

Biblioteca Ambrosiana

VINCI (1478-1519)

VINCI, L. da. *Codex Atlánticus, B*, (Ms. de la Biblioteca Ambrosiana) Milán: 1478-1519.

Biblioteca de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid

VANDELVIRA (1601)

VANDELVIRA, A. *Exposición y declaración sobre el tratado de Cortes de Fabricas que escriuió Alonso de Vandelvira* (copia manuscrita de D. Bartolomé de Sombigo Salcedo, Maestro Mayor de la de Santa Iglesia de Toledo, conservada en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid), 1601.

Disponible en:

<<http://www.upm.es/institucional/OPM/Biblioteca/RecursosInformacion/ArticulosRelacionados/08ec6fbf7868d110VgnVCM10000009c7648aRCRD>> [10/08/2015].

Biblioteca de Ingenieros del Ejército

MARTÍNEZ DE ARANDA (1589)

MARTÍNEZ DE ARANDA, G. *Cerramientos y trazas de Montea* (manuscrito de la Biblioteca de Ingenieros del Ejército), 1589.

Biblioteca Nacional de España

PORTOR Y CASTRO (1708-1719)

PORTOR Y CASTRO, J. de. *Cuaderno de arquitectura*, [Ms. 9114], 1708-1719.

Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela (BUSC)

FOYO, B. *Ensayo de disertación historica sobre la Iglesia, Silla Episcopal, Ministros y Cabildo de Santiago*. (1768). Ms. 71.

GUTIÉRREZ DE LA PEÑA y TOSTADO, F. Ms. 673. *Catálogo de libros que existen en la Biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago* (índice manuscrito), Santiago de Compostela (1897).

Índice de la Librería de San Martín Pinario [Manuscrito], Fondo Histórico. Ms. 582.

Índice de la Librería de San Martín Pinario [Manuscrito], Fondo Histórico. 179-?- 18-- Ms 583.

Índice de la Librería de San Martín Pinario [Manuscrito], Fondo Histórico. Ms. 586.

Índice de la Librería de San Martín Pinario [Manuscrito], Fondo Histórico. Ms. 592.

Índice de la Librería de San Martín Pinario [Manuscrito], Fondo Histórico. 179-?- 18—Ms. 593.

PATÍÑO, J. M. *Catálogo general de la Biblioteca Pública de la Real Universidad Literaria de Santiago*. (182-?). Ms. 588.

Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago (BXUS)

Map. 212. “Planta del nuevo paseo” Blas Galdiano (1831).

Museo do Pobo Galego (MPG)

Fondo del Museo Municipal.

“Colección Familia de la Riva”.

Prensa histórica y publicaciones periódicas

“Ciudad de la cultura de Galicia”, *Future. Periódico de concursos de arquitectura*, núms. 19-20, (2009).

“El antiguo hospital Xeral continúa en ‘stand by’ doce años después”, *El Correo Gallego* (ed. digital), 15 de Junio de 2001.

“El ex convento de Conxo”, *La Unión Gallega*, nº 39, (1881), pp. 388-389.

“El museo más estrecho”, *El Correo Gallego*, 18 de enero de 2011, pp. 20-21.

“Nuevo edificio para la Facultad de Medicina”, *El Eco de Santiago*, nº 8721, 25 de Julio de 1910, pp. 33-35.

PUENTE, J. de la “Indagar en las fuentes, el palacio de Ramiranes”, *El Correo Gallego*, 25 de octubre de 1998, p. 34.

“Subasta de la casa del Deán”, *Boletín Oficial de Ventas de Bienes Nacionales de la provincia de la Coruña*, nº 8, 22 de septiembre 1869.

“Un libro recupera la memoria de la Casa do Deán de Compostela”, *La Voz de Galicia* (ed. digital), 1 de febrero de 2005.

“Vite conserva casi intacto un acueducto de la Edad Media”, *El Correo Gallego* (ed. digital), 24 de agosto de 2012.

Capítulo 2. Glosario (Figs. 1-33)

Fig. 1. Recreación de una escalera con sus elementos. Sacristía de la iglesia de San Martín Pinario. Autora: Miriam Elena Cortés López.

Fig. 2. Templo de Diana en Éfeso. Fuente: Von Erlach (1725).

Fig. 3. Escaleras del Campidoglio. Roma.

Fig. 4. Escalera del Palácio Real de Queluz.

Fig. 5. Escalera del palacio de las Dueñas. Medina del Campo.

Fig. 6. Escalera en caja cerrada. Palácio Nacional de Mafra.

Fig. 7. Escalera en caja abierta. Convento de San Juan de los Reyes. Toledo.

Fig. 8. Escalera de tramo curvo. Fuente: Serlio (1552).

Fig. 9. Acceso al santuario de Nossa Senhora da Nazaré.

Fig. 10. Composición de husillo. Castillo de Alburquerque.

Fig. 11. Diseño de caracol de Mallorca. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 12. Traza de escalera de Saint Gilles. Fuente: L'Orme (1567).

Fig. 13. Escalera realizada por Borromini. Palazzo Barberini. Roma..

Fig. 14. Escalera del Petit Trianon. Versalles.

Fig. 15. Escalera del castillo de Chambord. Fuente: Palladio (1570).

Fig. 16. Escalera plurirrevolución en planta cuadrada. Leonardo da Vinci.

Fig. 17. Planta de escalera plurirrevolución. Fuente: Scamozzi (1764).

Fig. 18. Scala d'Oro del Palazzo Ducale de Venecia. Fuente: Zuffi (1999).

Fig. 19. Escalera de entrada al edificio de la Universidad de Santiago de Compostela. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 20. Modelo de escalera divergente. Fuente: Cerceau (1561).

Fig. 21. Escalera principal del castillo de Bury. Fuente: Cerceau (1561).

Fig. 22. Pabellón del Recreo Artístico e Industrial de Santiago de Compostela. MPG. Colección Familia de la Riva.

Fig. 23. Modelo de escalera de herradura. Fuente: Le Muet (1623).

Fig. 24. Escalera de la sé de Porto.

Fig. 25. Escalera patio interior de la casa de Mateus. Vila Real.

Fig. 26. Escalera del palacio da Brejoeira. Monção.

Fig. 27. Escaleras del convento do Populo. Braga.

Fig. 28. Escalera exterior de la casa de Mateus.

Fig. 29. Escalera de ida y vuelta, doble y paralela (Modalidad B). Fuente: Palladio (1570).

Fig. 30. Escalera del Palazzo Reale de Nápoles. Fuente: <http://salondeltrono.blogspot.com.es/2012/04/el-palacio-real-de-napoles.html>.

Fig. 31. Escalera del desaparecido Alcázar de Madrid.

Fig. 32. Escalera del jardín del Palácio Marquês de Pombal. Oeiras.

Fig. 33. Escalera del convento de Mafra.

Capítulo 3. La escalera en la historia (Figs. 34-162)

Fig. 34. Escalera del *Cour Ovale*. Fontainebleau. Fuente: Chastel y Guillaume (1985).

Fig. 35. Sección de la escalera de Chambord. Fuente: www.unav.es/ha/005-PALA/france-chambord.htm.

Fig. 36. Palazzo Contarini. Fuente: Panoramio.

Fig. 37. Diseño de escaleras. Francesco di Giorgio. *Códice Magliabechiano*. Fuente: Ureña Uceda (2007).

Fig. 38. Diseño de escaleras. Leonardo da Vinci. *Códice Atlántico*. Fuente: Ureña Uceda (2007).

Fig. 39. Escalera del hospital de la Santa Cruz. Toledo.

Fig. 40. *Vista de Ripetta*. Hubert Robert. Fuente: Web Gallery of Art.

Fig. 41. Escalinata de la Piazza di Spagna (Roma).

Fig. 42. *Grupo de columnas*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

Fig. 43. *Vista del puerto de Ripetta*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

Fig. 44. *Puerto Monumental*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

Fig. 45. *Escalera con trofeos (2º estado)*. Piranesi. Fuente: Ficacci (2011).

Fig. 46. Planta de la Queen's House Greenwich. Fuente: Campbell (1715).

Fig. 47. Planta del Hôtel Amelot. Fuente: Blondel (1752a).

Fig. 48. Hôtel Montmorancy. Fuente: Boffrand (1745).

Fig. 49. Hôtel Matignon. Fuente: Blondel (1752a).

Fig. 50. Planta y sección de un palacio. Fuente: Decker (1715).

Fig. 51. Wansfield House. Fuente: Campbell (1715).

Fig. 52. Villa italiana. Fuente: Guarini (1737).

Fig. 53. Alzado y planta de palacio. Fuente: Vittone (1760).

Fig. 54. Villa Farnesse en Caprarola. Fuente: Aviler (1691).

Fig. 55. Modelo de casa. Fuente: Cerceau (1572).

Fig. 56. Palais Luxembourg. Fuente: Blondel (1752b).

Fig. 57. Hôtel d'Estrees. Fuente: Blondel (1752a).

Fig. 58. Modelo de palacio genovés con escalera de servicio. Fuente: Rubens (1622).

- Fig. 59. Iglesia de Petits Peres. Fuente: Blondel (1754).
- Fig. 60. Abadía de Val de Grace. Fuente: Blondel (1752b).
- Fig. 61. *Scala Santa* de San Giovanni Laterano. Fuente: Fellini da Cremona (1610).
- Fig. 62. *Scala Santa* de San Giovanni Laterano.
- Fig. 63. *Via Crucis* de Nossa Senhora dos Remedios. Lamego.
- Fig. 64. Scala Regia. San Pedro del Vaticano. Fuente: Fontana (1694).
- Fig. 65. Palais Royal. Fuente: Blondel (1754).
- Fig. 66. Planta de los teatros de Nápoles y Turín. Fuente: Patte (1782).
- Fig. 67. *Vista del palacio de Liechtenstein*. (Bellotto, 1760). Fuente: Web Gallery of Art.
- Fig. 68. Palacio de Schönbrunn. Fuente: Von Erlach (1725).
- Fig. 69. Escaleras del jardín del Palácio Real de Queluz.
- Fig. 70. Ejercicio de escalera. Fuente: Serlio (1545).
- Fig. 71. Escaleras en perspectiva. Fuente: Pozzo (1737).
- Fig. 72. *Renuncia a los bienes mundanos*. (Giotto, 1297-1299). Fuente: Web Gallery of Art.
- Fig. 73. *Desposorios*. (Rafael, 1504). Fuente: Web Gallery of Art.
- Fig. 74. Perspectiva de escalera según orden compuesto. Fuente: Vredeman de Vries. (1577).
- Fig. 75. *Paisaje arquitectónico*. Vredeman de Vries. Fuente: Web Gallery of Art.
- Fig. 76. *Lázaro ante el palacio de un hombre rico*. (Vredeman de Vries, 1560?). Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/346988346264708987/>.
- Fig. 77. Perspectivas con escalera. Fuente: Vredeman de Vries (1604).
- Fig. 78. Modelo de escalera de caracol y puntos de fuga. Fuente: Cousin (1560).
- Fig. 79. Escalera. Fuente: Pèlerin (1505).
- Fig. 80. Ejercicio de escaleras. Fuente: Pozzo (1737).
- Fig. 81. Desarrollo de escalera interior. Fuente: Galli Bibiena (1740).
- Fig. 82. Planta del palacio de Wurzburg. Fuente: Boffrand (1745).
- Fig. 83. Escalera del Ala de Francisco I. Castillo de Blois.
- Fig. 84. Sección de escalera compleja que comunica con espacio posterior. Fuente: Briseux (1743b).
- Fig. 85. Modelo de escalera principal como elemento conector de estancias. Fuente: Briseux (1743b).
- Fig. 86. Palacio de Weissenstein. Pommersfelden. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pommersfelden_Pano_Weissenstein.jpg.
- Fig. 87. Ejemplo de desplazamiento de escalera. Fuente: Briseux (1743a).
- Fig. 88. Planta del palacio de Versailles. Fuente: Blondel (1756).
- Fig. 89. Palacio de Vaux le Vicomte. Fuente: Marot (1665).
- Fig. 90. Castillo de la Malgrange. Fuente: Boffrand (1745).

Fig. 91. Hôtel Toulouse. Fuente: Blondel (1754).

Fig. 92. Planta del Palazzo Carignano. Fuente: <http://intranet.ehai-cva.com/uploads/img/d80ed781afd8b38e143ad65038e45d6fe179f666.jpg>.

Fig. 93. Hôtel Luxembourg. Fuente: Blondel (1752b).

Fig. 94. Casa a la manera griega. Fuente: Scamozzi (1764).

Fig. 95. Escalera del mausoleo de Adriano, hoy Castello Sant'Angelo.

Fig. 96. Planta del Hospital Tavera.

Fig. 97. Escalera de San Giorgio Maggiore. Venecia. Fuente: Toman (1999).

Fig. 98. Escalera del Alcázar de Toledo. Fotografía de Manuel Tojo.

Fig. 99. Escalera del monasterio del Escorial. Fotografía de María Rivo.

Fig. 100. Escalera de la Reggia de Caserta. Fuente: <http://www.persanoneilcuore.it>.

Fig. 101. Escaleras del palacio de Aranjuez.

Fig. 102. Palacio del Cardenal Cornaro. Fuente: Scamozzi (1764).

Fig. 103. Escalera Dorada de la catedral de Burgos.

Fig. 104. Proyecto de Bramante para el *Cortile* del Belvedere. Vaticano. Fuente: <http://iculture.es/carta-de-el-paso-numero-3-verano-de-1957/>.

Fig. 105. Capricho Arquitectónico. Atribuido a Gaetano Chiaveri (1689-1770). Fuente: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/ficha_obra_20.html.

Fig. 106. Pirámides escalonadas. Fuente: Fischer (1725).

Fig. 107. Escaleras de la fachada del jardín de Villa d'Este. Fuente: Web Gallery of Art.

Fig. 108. Modelo de escalera. Fuente: Decker (1713).

Fig. 109. Escalera de Chatsworth. Fuente: Campbell (1715).

Fig. 110. Caracol de triple hélice. Dover. Fuente: <http://www.dover.uk.com/assets/users/640/df-imported/article-images/1333605506.jpg>.

Fig. 111. Escalera interior del Palazzo Vaticano. Bramante. Fuente: http://www.khist.uzh.ch/architekturkontext/wiki/uploads/Themen/Bramante_Wendeltreppe.jpg.

Fig. 112. Modelos de escalera curva. Fuente: Decker (1715).

Fig. 113. Caracol de emperadores. Fuente: Vandelvira (1601).

Fig. 114. Escalera del patio de Fontainebleau. Fuente: <http://www.fontainebleau-photo.com/2012/02/muriel-au-chateau-de-fontainebleau.html>.

Fig. 115. Escalera de acceso a la Biblioteca Mediceo Laurenziana. Fuente: <https://luisaugustopascual.files.wordpress.com/2011/02/escalera-laurenciana-izquierda.jpg>.

Fig. 116. Recreación del Coliseo donde se observa la articulación de las escaleras.

Fig. 117. Perfil de escalera. Termas de Caracalla. Roma.

Fig. 118. Escaleras diseñadas por Bernini para el Palazzo Barberini. Fotografía de Manuel Tojo.

Fig. 119. Rampa helicoidal interna del mausoleo de Adriano.

Fig. 120. Escalera del Palazzo Madama. Turín.

Fuente:http://www.palazzomadamatorino.it/gallery.php?id_pagina=199.

Fig. 121. Escalera central del Palazzo Barberini. Fotografía de Manuel Tojo.

Fig. 122. Peldaños de la escalera del convento de Santo Domingo de Bonaval. Santiago de Compostela.

Fig. 123. Escalera del palacio de Weissenstein. Pommersfelden. Fuente: Norberg Schluz (1973).

Fig. 124. Escalera del palacio de Wurzburg. Fuente:

<http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/5wurzburg/2stair2.jpg>.

Fig. 125. Escalera del Palazzo San Felice.

Fig. 126. Sistema de iluminación. Alcázar de Toledo.

Fig. 127. Iluminación en la escalera de Cámara del monasterio de San Esteban Ribas de Sil. Ourense.

Fig. 128. Escalera de la Habitación de Cuentas de Luis XII. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 129. Decoración interior de escalera de castillo francés. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 130. Escalera del palacio de Augustusburg. Fuente:

http://www.photodesigner.info/architekturphotos/Historisch/slides/wohrab_0725.jpg.

Fig. 131. *El rey Luis XIV recibe al príncipe de Conde en el castillo de Versailles*. (Jean Leon Gerome, 1878). Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%A9ception_du_Grand_Cond%C3%A9_%C3%A0_Versailles_\(Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me,_1878\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%A9ception_du_Grand_Cond%C3%A9_%C3%A0_Versailles_(Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me,_1878).png).

Fig. 132. Decoración escaleras Palazzo Carignano. Fuente:

<http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/20/28%20Palazzo%20Carignano,%20scalone.jpg>.

Fig. 133. Certosa di San Lorenzo de Padula. Fuente:

https://c1.staticflickr.com/5/4106/4994346558_213d2bb28d_b.jpg.

Fig. 134. Vestíbulo del Belvedere de Viena. Atlantes columna que soportan escalera. Fuente: Norberg-Schluz (1973).

Fig. 135. Decoración de la escalera del palacio de Riofrío. Segovia.

Fig. 136. 'Peldaño ola' en la entrada al monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

Fig. 137. Modelo de balaustres en piedra. Fuente: Caramuel (1678).

Fig. 138. Modelos de jarrones acróteros. Fuente: Briseux (1743b).

Fig. 139. Decoración de los pilares. Escalera del Belvedere. Viena. Fotografía de Ánxela Díaz.

Fig. 140. Modelo de barandilla en forja. Fuente: Briseux (1743b).

Fig. 141. Barandilla con motivos vegetales. Palacio Mirabell. Fuente:

<https://lagartorojo13.files.wordpress.com/2013/01/2010-09-08-003-lagarto-rojo.jpg>.

Fig. 142. Bóveda de remate en escalera. San Juan de los Reyes. Toledo.

Fig. 143. Figuras de atlantes sustentantes. Palacio Eugenio de Saboya. Fuente: Toman (2000).

Fig. 144. Modelo de coloso. Fuente: Fischer (1725).

Fig. 145. Modelo decorativo. Vredeman de Vries.

Fig. 146. Soportes manieristas. Fuente: Dietterlin (1598).

Fig. 147. Detalle de una concha-pechina que sostiene una escalera. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 148. Decoración del neto de un pilar en la escalera del claustro de las Oficinas de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

Fig. 149. Escaleras de planta circular con y sin núcleo. Fuente: Palladio (1570).

Fig. 150. Modo de construir peldaños. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 151. Modo de construir husillos. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 152. Escalera de caracol con columnillas centrales. Fuente: Viollet-le-Duc (1861).

Fig. 153. Escaleras sobre arcos occinos. Fuente: Viollet-le-Duc(1861).

Fig. 154. Pozzo di San Patrizio. Orvieto. Fuente:
http://www.sistemamuseo.it/data/immagini_musei/gallery/album_31/20130915122916_img_56388.jpg

Fig. 155. Escaleras con soporte. San Esteban Ribas de Sil. Ourense.

Fig. 156. Traza de escalera aduclida en cercha. Fuente: Vandelvira (1601).

Fig. 157. Recreación de un caracol de emperadores. Fuente: Palacios (2003).

Fig. 158. Caracol de Mallorca. Fuente: Vandelvira (1601).

Fig. 159. Caracol de husillo con doble revolución. Fuente: Martínez de Aranda (1589).

Fig. 160. Caracol de emperadores cuadrado. Fuente: Vandelvira (1601).

Fig. 161. Traza de escalera a regla aduclida. Fuente: Vandelvira (1601).

Fig. 162. Caracol con machón. Fuente: Fernández Sarela (1740).

Capítulo 4. La escalera en Santiago de Compostela (Figs. 163-507)

Fig. 163. Sección longitudinal de la catedral de Santiago. Detalle de la cripta. Fuente: Franco y Tarrío (1999).

Fig. 164. Recreación del mausoleo del apóstol Santiago. Fuente: Guerra Campos (1982).

Fig. 165. Frontis del Cartulaire de Saint Jacques de Tournai. Biblioteca de la villa de Tournai.

Fig. 166. Escalera del claustro de San Juan.

Fig. 167. Recreación de las escaleras de los patios renacentistas. Hospital Real. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: Luis Jimeno.

Fig. 168. Escalera desde el claustro de San Marcos.

Fig. 169. Escalera de la casa de las Conchas. Salamanca.

Fig. 170. Escalera del convento de San Juan de los Reyes. Toledo. Detalle del arco de acceso.

Fig. 171. Fotograma de Top Chef. Fuente: Atresmedia Player.

Fig. 172. Escalera de la sacristía.

Fig. 173. Plano del colegio de Fonseca. ADXPC.

Fig. 174. Escalera en el claustro del colegio de Fonseca.

Fig. 175. Plano del colegio de Fonseca. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 176. Artesonado mudéjar de la caja de escalera.

- Fig. 177. Plano de la planta original del colegio. AGMM. Fuente: Vigo Trasancos (2011).
- Fig. 178. Escalera principal del colegio de Pasantes del arzobispo San Clemente.
- Fig. 179. Desarrollo de la balaustrada de la Escalera Maximiliana.
- Fig. 180. Detalles de arranque de pilares.
- Fig. 181. Plano actual del colegio. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).
- Fig. 182. Colegio de San Jerónimo.
- Fig. 183. Escalera del colegio de San Jerónimo.
- Fig. 184. Detalle de balaustrada de la escalera.
- Fig. 185. Recreación escalera. Edificio de la Universidad. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.
- Fig. 186. Panorámica de Pier María Baldi. Fuente. Vigo Trasancos (2003).
- Fig. 187. Propuesta de Pérez Machado. 1781. AHUS. Planos, n° 21.
- Fig. 188. Primera propuesta de Miguel Ferro Caaveiro (1783). AHUS. Planos, n° 13.
- Fig. 189. Segunda propuesta de Ferro Caaveiro. (1783). AHUS. Planos, n° 12.
- Fig. 190. Plano de Fray Plácido Caamiña (1783). AHUS. Planos, n° 41.
- Fig. 191. Plano de Ferro Caaveiro (1798). AHUS. Planos, n° 26.
- Fig. 192. Escalera principal del edificio de la Universidad.
- Fig. 193. Sección de una *maison* francesa. Fuente: Aviler (1691).
- Fig. 194. Estado inicial del edificio de la Universidad. Fuente: Conde (2007).
- Fig. 195. Planos del proyecto de reforma del edificio de la Universidad. 1962. AHUS. Fondo Rodolfo Lama. R.L. 377.
- Fig. 196. Proyecto de edificio con sección de escalera. Fuente: *El Eco de Santiago*, n° 8721.
- Fig. 197. Proceso de construcción de la facultad de medicina. Ksado (1920). Fuente: Cabo y Costa (1996).
- Fig. 198. Acceso a la escalera principal.
- Fig. 199. Desarrollo de la escalera.
- Fig. 200. Escalera del hospital de San Roque.
- Fig. 201. Recreación de la escalera interclaustral. Hospital Real. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.
- Fig. 202. Discurso de la escalera.
- Fig. 203. Sistema de iluminación claustral desde el claustro de San Lucas.
- Fig. 204. Remate decorativo.
- Fig. 205. Recreación de la escalera. Manicomio de Conxo. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.
- Fig. 206. Pabellón central.
- Fig. 207. Escalera principal.
- Fig. 208. Detalles ornamentales.

Fig. 209. Sistema de iluminación cenital.

Fig. 210. Fotograma de la película *O Lapis do Carpinteiro*.

Fig. 211. Fachada del pazo de la plaza de Feijóo.

Fig. 212. Recorrido de la escalera.

Fig. 213. Voluta de arranque.

Fig. 214. Sartas de frutas. Peña de Toro.

Fig. 215. Modelo serliano de sarta de frutas. Fuente: Serlio (1552).

Fig. 216. Detalle ornamental. Casa de las Pomas.

Fig. 217. Sillería del coro de San Martín Pinario.

Fig. 218. Motivo decorativo. Fuente: Serlio (1552).

Fig. 219. Plano del pazo de Bendaña y situación de la escalera. Consorcio de Santiago.

Fig. 220. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 221. Recorrido de la escalera.

Fig. 222. Sistema de iluminación.

Fig. 223. Recreación de la escalera. Casa del Deán. Autoría y render: Luis Jimeno.

Fig. 224. Planta general de la casa del Deán. Consorcio de Santiago.

Fig. 225. Zaguán de entrada.

Fig. 226. Desarrollo de la escalera.

Fig. 227. Machón de arranque con voluta decorativa.

Fig. 228. Grabado manierista con repertorio de placas. Dietterlin (1598).

Fig. 229. Recreación de la escalera. Casa del Cabildo. Autoría y render: Luis Jimeno.

Fig. 230. Disposición de la casa del Cabildo en el entorno.

Fig. 231. Espacio que ocupa la escalera en el resto del edificio. Consorcio de Santiago.

Fig. 232. Arranque de la escalera.

Fig. 233. Escalera situada en el eje central del edificio.

Fig. 234. Escalera del pazo de O Cotón.

Fig. 235. Plano del pazo de Pedrosa. ACS. Fuente: Taín Guzmán (1999).

Fig. 236. Arranque de la escalera.

Fig. 237. Motivo decorativo del pilar de arranque.

Fig. 238. Barandilla de la escalera.

Fig. 239. Remate de la fachada de la iglesia de las Angustias.

Fig. 240. Zaguán de entrada, inmediato al espacio de escalera.

Fig. 241. Desarrollo de la escalera.

Fig. 242. Arranque de la escalera.

Fig. 243. Ménsulas con atlantes.

Fig. 244. Diseño de chimenea con ménsulas. Fuente: Dietterlin (1598).

Fig. 245. Planta del terreno que ocupa el pazo de Fondevila. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 210, fol. 63-r.

Fig. 246. Fachada del pazo.

Fig. 247. Zaguán de acceso a escalera.

Fig. 248. Desarrollo de la escalera.

Fig. 249. Elementos decorativos.

Fig. 250. Estado de la plaza del Hospital, previo a la construcción del Seminario. Miguel Ferro Caaveiro. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 251. Proyecto de Lucas Ferro Caaveiro para casa de Consistorio. Concello de Santiago.

Fig. 252. Planta del edificio. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).

Fig. 253. Fachada del edificio.

Fig. 254. Vestíbulo y arranque de la escalera.

Fig. 255. Escalera de Honor del Palais Rohan de Burdeos. Disponible en <http://www.bordeaux-tourism.co.uk/offre/fiche/palais-rohan/PCUAQU033V500K2E>.

Fig. 256. Vuelo de la escalera y decoración de barandilla.

Fig. 257. Discurso de la escalera.

Fig. 258. Cortes de piedra. Fuente: Aviler (1691).

Fig. 259. Modelo de barandilla en forja. Fuente: Aviler (1691).

Fig. 260. Piso noble.

Fig. 261. Recreación de la escalera. Pazo de los Bermúdez. Autoría y render: Luis Jimeno.

Fig. 262. Piedra armera del pazo de los Bermúdez.

Fig. 263. Piedra armera del pazo do Monte (Ferrol). Fotografía de Alberto Moreno.

Fig. 264. Piedra armera del desaparecido pazo de la Merced (Ferrol). Fotografía de Alberto Moreno.

Fig. 265. Restos del viejo claustro del colegio de los Irlandeses.

Fig. 266. Primera planta de la casa. Estudio de arquitectura de José Luis Pereiro Alonso.

Fig. 267. Arranque de la escalera.

Fig. 268. Vestíbulo del pazo de los Bermúdez.

Fig. 269. Vestíbulo del pazo do Monte.

Fig. 270. Discurso de la escalera.

Fig. 271. Caja de la escalera con ventanales.

Fig. 272. Elementos decorativos.

Fig. 273. Restos de policromía oculta.

Fig. 274. Algunas notas decorativas que lo vinculan a la tradición local.

Fig. 275. Fachada del palacio.

Fig. 276. Vestíbulo desde la caja de escalera.

Fig. 277. Acceso inferior con escaleras laterales.

Fig. 278. Escalera de acceso al servicio.

Fig. 279. Desarrollo de la escalera.

Fig. 280. Parte superior de la escalera. Mirador.

Fig. 281. Iluminación de la escalera.

Fig. 282. Escalera de la casa de Fernández de la Vega.

Fig. 283. Antigua portada del Palacio Arzobispal. Fuente: Conde (2007).

Fig. 284. Discurso de la escalera.

Fig. 285. Discurso de la escalera.

Fig. 286. Balcón para la escalera.

Fig. 287. Detalle de la barandilla.

Fig. 288. Fachada del Teatro Principal.

Fig. 289. Escalera del Teatro García Barbón. AMV. Fuente: Sánchez García (1997b)

Fig. 290. Escalera del Teatro Principal después de su restauración.

Fig. 291. Proyecto de Julián Pastor. ARABASF. Fuente: Sánchez García (1997b).

Fig. 292. Plano del conjunto conventual de San Francisco. ADXPC.

Fig. 293. Escalera interclaustral del monasterio de San Juan de Poio. Fuente: Franco y Tarrío (2002).

Fig. 294. Escalera interclaustral del convento de San Francisco de Ourense. Fuente: Franco y Tarrío (2002).

Fig. 295. Escalera interclaustral del convento de San Francisco de Santiago.

Fig. 296. Corredor que comunica ambos claustros.

Fig. 297. Cambio del discurso de la escalera.

Fig. 298. Restos de la primera barandilla.

Fig. 299. Actuación contemporánea que alteró parcialmente el estado de la caja de escalera.

Fig. 300. Refectorio de San Felipe Neri. Muro colindante con la caja de escalera.

Fig. 301. León rampante con fecha de ejecución.

Fig. 302. Entrada con tarjas decorativas.

Fig. 303. Tarjas de la sacristía de la catedral de Lugo. Fuente: García Iglesias (1993a).

Fig. 304. Caja de la escalera vista desde el exterior.

Fig. 305. Escalera del claustro procesional del monasterio de Celanova Fuente: Goy Diz (2005b).

Fig. 306. Desarrollo de la escalera del claustro de las Oficinas.

Fig. 307. Modos de construir escaleras. Fuente: San Nicolás (1639).

Fig. 308. Puerta de acceso al antiguo archivo.

Fig. 309. *Parladoiros*.

Fig. 310. Sistema de iluminación. Bóveda ochavada con linterna. Fotografía de Tino Viz. Margen.

Figs. 311-313. Decoración de los netos de los pilares.

Figs. 314-316. Modelos de soporte antropomórfico. Fuente: Dietterlin (1598).

Fig. 317. Modelo de soportes. Fuente: Vredeman de Vries (1565).

Fig. 318. Detalle decorativo del friso del claustro de la catedral, donde se aprecian las figurillas aladas.

Fig. 319. Remate exterior de la caja.

Fig. 320. Detalle de la ornamentación de la cúpula.

Fig. 321. Detalle de la torre del Reloj.

Fig. 322. Cúpula de la iglesia del monasterio de Sobrado dos Monxes.

Fig. 323. Pechina con escudo del Reino de Castilla.

Fig. 324. Pechina con escudo de la Congregación de San Benito.

Fig. 325. Pechina con escudo del cabildo.

Fig. 326. Pechina con escudo del monasterio San Martín Pinario.

Fig. 327. Acceso a la escalera desde la sacristía.

Fig. 328. Escalera de la sacristía de la iglesia de San Martín Pinario.

Fig. 329. Pequeñas notas decorativas.

Fig. 330. Capialzado carpanel.

Fig. 331. Sistema de sustentación.

Fig. 332. Arcos occinos iniciales.

Fig. 333. Planos. ADXPC.

Fig. 334. Sector de la fachada donde se integra la escalera.

Fig. 335. Arranque de la escalera de la Cámara Abacial.

Fig. 336. Desarrollo de la escalera.

Fig. 337. Sistema de construcción de rampas.

Fig. 338. Escalera del monasterio de San Juan de Poio.

Fig. 339. Bóveda de cierre de la caja de escalera.

Fig. 340. Decoración de balaustrada.

Fig. 341. Algunos motivos decorativos. Fuente: Serlio (1552).

Fig. 342. Recreación de la escalera. Convento de Conxo. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: Luis Jiménez.

Fig. 343. Plano del estado actual del edificio. Fuente: Barral Iglesias (1992).

Fig. 344. Uno de los dos escudos que flanquean el acceso a la escalera.

Fig. 345. Acceso a la escalera desde claustro medieval.

Fig. 346. Desarrollo de la escalera.

Fig. 347. Sistema de iluminación.

Fig. 348. Recreación de la escalera interior. Convento de Santa clara. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 349. Plano del convento. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).

Fig. 350. Escalera claustral.

Fig. 351. Primer nivel con modificaciones introducidas por Simón Rodríguez.

Fig. 352. Sistema de iluminación.

Fig. 353. Recreación de la escalera. Convento de Santo Domingo de Bonaval. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 354. Plano del convento de Santo Domingo de Bonaval. Fuente: Tarrío y Franco (2002).

Fig. 355. Escalera de triple espiral volada.

Fig. 356. Escalera del Museo Vaticano. Fotografía de María Rivo.

Fig. 357. Modelo de escalera de doble espiral independiente. Fuente: Vignola (1583).

Fig. 358. Desarrollo de la escalera.

Fig. 359. Escalera según foto histórica. MPG. Colección familia Riva.

Fig. 360. Corte transversal. Fuente: Tarrío y Franco (2002).

Fig. 361. Inicio de la escalera desde el nivel del claustro. Cartela con fecha de construcción.

Fig. 362. Escalera del claustro de la catedral.

Fig. 363. Rellano-distribuidor del nivel 1.

Fig. 364. Alzado sur. Ventanas en el lienzo central. Fuente: Tarrío y Franco (2002).

Fig. 365. Plano general de los conjuntos de escalera existentes en el parque de la Alameda. Fuente: Morenas Aydillo (1994).

Fig. 366. Vista de Santiago. Gil Rey. Consorcio de Santiago. Colección Concello de Santiago.

Fig. 367. Plano del espacio que ocupaba el paseo de la Alameda según Somoza. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 267, fol.8-r.

Fig. 368. Escalinata y templete según diseño de Julián Pastor. AHUS. Fondo Municipal. Actas de Consistorio. A.M. 1.391, fol. 24.

Fig. 369. Proyecto de nuevo paseo de la Alameda según Blas Galiano. BXUS. Map. 212. “Planta del nuevo paseo”.

Fig. 370. Fotografía histórica donde aparece la rampa que sustituyó la antigua escalinata. Fuente: Costa Buján (2013).

Fig. 371. Dibujo de la escalera actual. Fuente: Morenas Aydillo (1994).

Fig. 372. Escalera actual.

Fig. 373. Recreación de la escalera. Iglesia de Santa Susana. Autoría y render: Luis Jimeno.

Fig. 374. Actual imagen de la escalinata.

Fig. 375. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 376. Planos de la escalera de la iglesia de Santa Susana. Estudio de arquitectura de José Luis Pereiro Alonso.

Fig. 377. Proyecto no ejecutado de Otero y López. Fuente: Costa Buján (2013).

Fig. 378. Recreación de la escalera. Residencia de Estudiantes. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 379. Plano de la Residencia. AHUS. Fondo Municipal. Licencias de Obras. A.M. 2.281, carp. 2, doc. 3.

Fig. 380. Plano de un primer proyecto. AHUS. Fondo Universitario. General. Caja 6.389, carp. 32.

Fig. 381. Sección longitudinal de la escalinata. Fuente: Morenas Aydillo (1994).

Fig. 382. Proceso de construcción de la escalera. Fotografía cedida por Antonio López.

Fig. 383. Fotografía general de la escalera.

Fig. 384. Villa Sacchetti. Fuente:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/09/Villa_Sacchetti_aka_Villa_del_Pigneto.jpg.

Fig. 385. Eje del Pincio (Roma). Fuente: Google Maps.

Fig. 386. Eje de la Residencia. Fuente: Google Maps.

Fig. 387. Banco en el pazo de Oca.

Fig. 388. Banco de la escalera.

Fig. 389. Situación de la escalera en la plaza. Fuente: Soraluze y Fernández (1997).

Fig. 390. Plano catedral. Fray Plácido Caamiña. BUSC. Ms. 71.

Fig. 391. Dibujo de Vega y Verdugo de la plaza de la Quintana. ACS. Fuente: Vigo Trasancos (2003).

Fig. 392. Friso policromado que representa un espacio derivado del modelo bramantesco. Castello Sant'Angelo.

Fig. 393. “Relación de la llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR los Serenísimos Duques de Montpesier en Galicia”. Zepedano y Carnero. Litografía. (1852).

- Fig. 394. Cimientos de la cabecera gótica, bajo escalera. Fuente: Castro Fernández (2006).
- Fig. 395. Misa celebrada en la plaza de la Quintana.
- Fig. 396. Acceso a escalera.
- Fig. 397. Capialzado con remate de venera.
- Fig. 398. Cambio de estilo en el enlace entre caja de escalera y fachada.
- Fig. 399. Gran Pechina con forma de venera.
- Fig. 400. Traza de pechina en rincón con forma avenerada. Fuente: Cortés López (2014).
- Fig. 401. Grabado de pasadizo con soporte de venera. Fuente: L'Orme (1567).
- Fig. 402. Escalera principal.
- Fig. 403. Pilar de la escalera de Platerías.
- Fig. 404. Pilar de la escalera del monasterio de San Salvador de Lourenzana.
- Fig. 405. Imagen que presentaba la plaza antes de construirse el Banco de España. MPG. Colección Familia de la Riva.
- Fig. 406. Recreación de la Escalera Maximiliana. Catedral de Santiago. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.
- Fig. 407. Planta de la falsa cripta y escalera superpuesta. Fuente: Franco y Tarrío (1999).
- Fig. 408. Genealogía dos reis de Portugal. British Library (Add. Ms. 12531, fol. 9-v).
- Fig. 409. Sección escalera catedral de Ourense. Fuente: Castro Fernández (2006b).
- Fig. 410. Escalera anterior según Puente Míguez. Fuente: Goy Diz (1994b).
- Fig. 411. Dibujo del Memorial de Vega y Verdugo. ACS. Fuente: Vigo Trasancos (2003).
- Fig. 412. Acceso a la cripta. Th. Thompson (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).
- Fig. 413. Recorrido de la escalera.
- Fig. 414. Escudos de la caja.
- Fig. 415. Modelos de tarjas. Fuente: Serlio (1552).
- Fig. 416. Alguno de los usos actuales. Vuelta ciclista a España 2014.
- Fig. 417. Recreación de la escalera de acceso del convento de Santa Clara. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.
- Fig. 418. Dibujo para fachada de iglesia. Fr. Ignacio de Fontecoba. APFS.
- Fig. 419. Escalera entre machones inacabados.
- Fig. 420. Conjunto de fachada con escalinata de acceso.
- Fig. 421. Posibles testigos de inserción de elementos decorativos.
- Fig. 422. Fotografía histórica. J. Limia (ha. 1900). Fuente: Cabo y Costa (1996).

Fig. 423. Recreación de la escalera del Pórtico Real. Monasterio de San Martín Pinario. Autora: Miriam Elena Cortés López. Render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 424. Fachada del monasterio.

Fig. 425. Situación de la fachada respecto a la catedral.

Fig. 426. Plano del proyecto de Fray Gabriel de Casas. AHN. Fuente: Bonet Correa (1984).

Fig. 427. Modelo de escalera. Fuente: Serlio (1552).

Fig. 428. Detalles ornamentales. 'Peldaño ola'.

Fig. 429. Ejemplo de 'peldaño ola'. Fuente: Aviler (1710).

Fig. 430. Modelo de 'peldaño ola'. Fuente: Pozzo (1737).

Fig. 431. Monumento con 'peldaño ola'. Plaza de la Sé de Porto.

Fig. 432. Modelo de pináculo. Fuente: Dietterlin (1598).

Fig. 433. Zaguán de entrada con escalera.

Fig. 434. Fotografía histórica. Th. Thompson (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).

Fig. 435. Fotografía histórica. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 436. Concierto de música.

Fig. 437. Recreación de la escalera de la iglesia de San Martín Pinario. Autoría y render: Luis Jimeno.

Fig. 438. Aspecto que presentaba el espacio según plano. AHUS. A.M. 95, 512bis-r.

Fig. 439. Barandilla.

Fig. 440. Sección de la iglesia según plano de Pons Sorolla. Fuente: Castro Fernández (2006b).

Fig. 441. Sección de la escalera del castillo de Fontainebleau. Fuente: <http://www.fontainebleau-photo.com/2012/02/muriel-au-chateau-de-fontainebleau.html>.

Fig. 442. Proyecto de Bernini para la Piazza di Spagna. Fuente: http://reinadodecarlosii.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html.

Fig. 443. Grabado que ilustra escalera de acceso a palacio. Fuente: Vittone. (1766). A través de: Evers et Alt (2003).

Fig. 444. Escalera del palacio de Bruchsal.

Fig. 445. Ejercicio de escalera con tramos curvos. Fuente: Pozzo (1737).

Fig. 446. Escenografía de antiguo templo. Fuente: Ficacci (2011).

Fig. 447. Barandilla ahusada. Fuente: Caramuel (1678).

Fig. 448. Imagen que refleja el estado de la escalera en 1919. Pedro Mas. Fuente: Cabo y Costa (1996).

Fig. 449. Imagen actual desde el mismo punto.

Fig. 450. Recreación de la escalera. Estación de Ferrocarril. Autoría y render: M^a Noelia Martínez Balsa.

Fig. 451. Plano correspondiente al abastecimiento de agua en la Estación de Ferrocarril de Santiago. AGA. AGA. 26/21818. Doc. 2, fol. 1.

Fig. 452. Escalera del palacio de los Senadores.

Fig. 453. Escalera con arco pasadizo.

Fig. 454. Escalera de la Exposición Regional (1909). AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 455. Proyecto de ampliación con presencia de escalera. AMS.

Fig. 456. Estado actual del conjunto.

Fig. 457. Arco inferior de acceso.

Fig. 458. Pabellón de Recreo. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 459. Escalera del mercado del Abastos.

Fig. 460. Fotograma de la película *Trece badaladas*.

Fig. 461. Planta de San Francisco con superposición de antigua iglesia. ADXPC.

Fig. 462. Proyecto de torre campanario para el colegio de Fonseca. AHUS. Planos, nº 2.

Fig. 463. Estado actual de la escalera.

Fig. 464. Proyecto de Juan Pérez. AHUS. Planos, nº 1.

Fig. 465. Proyecto de Fernández Lechuga para el colegio de San Jerónimo. AHUS. Planos, nº 10.

Fig. 466. Casa nº 16 de la Rúa Nova. ACS. Fuente: Vigo Trasancos (2003).

Fig. 467. Escalera claustral del convento de San Paio.

Fig. 468. Planta actual de la casa según Plan Especial de la Ciudad.

Fig. 469. Plano de la casa de la Inquisición según proyecto de Casas y Novoa. (1727). AHUS. Planos, nº 47.

Fig. 470. Plano de la casa de la Inquisición en el solar de Ignacio de Calo. (1747). AHUS. Planos, nº 57.

Fig. 471. Fachada de la casa de la Inquisición en Porta da Mámoa. ARSEAPS.

Fig. 472. Plano del palacio de Altamira. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 473. Cuartel de Santa Isabel. Disponible en:
<http://memoriasdecompostela.blogspot.com.es/2013/04/cuartel-militar-de-santa-isabel.html>.

Fig. 474. Cuartel de la Cerca. AGS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 475. Plano del cuartel nuevo de Infantería y Caballería en el campo de Santa Isabel. Santos Calderón. Fuente: Vigo Trasancos (2003).

Fig. 476. Hospicio según Miguel Ferro. Proyecto de 1778. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 477. Planta de casa de Consistorios. Primer y segundo nivel. Proyecto de Lucas Ferro Caaveiro. AMS.

Fig. 478. Sección de casa de Consistorios. Proyecto de Lucas Ferro Caaveiro. AMS.

Fig. 479. Variante de escalera de Ferro Caaveiro. (1798). AHUS. Planos, nº 27.

Fig. 480. Nuevo proyecto para el colegio de San Jerónimo. J. Gómez y A. Ruibal. AHN. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 481. Proyecto para iglesia de las Ánimas. Hermida y Aguiar. (1783). AISBS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 482. Primer proyecto para iglesia de las Ánimas. M. Ferro Caaveiro. (1783). AISBS. Fuente: Vigo Trasancos (2011).

Fig. 483. Nueva escalera para claustros renacentistas en el Hospital Real. Domínguez y Romay. Fuente: Rosende Valdés (1999).

Fig. 484. Escalera de la Exposición Regional. AIEGPS. Colección Chicharro Bisi.

Fig. 485. Anteproyecto de la Residencia. Escalera. Fuente: Costa Buján (1995).

Fig. 486. Testigos de la antigua escalera.

Fig. 487. Vuelo de la escalera.

Fig. 488. Escalera de acceso al Archivo Histórico Diocesano. Giro en torno a la caja del ascensor.

Fig. 489. Caja de escalera interclaustral, hoy reconvertida en espacio de ascensor. Monasterio de San Esteban Ribas de Sil.

Fig. 490. Desarrollo de los peldaños. En la pared grabado de la escalera de la iglesia según Mayer.

Fig. 491. Escalera del parque de Carlomagno. Frontal.

Fig. 492. Panorámica desde la parte superior y desarrollo de la escalera.

Fig. 493. Acueducto y mirador en la parte superior.

Fig. 494. Escalera del arco del Palacio Arzobispal.

Fig. 495. Arco del Palacio Arzobispal. MPG. Colección Familia de la Riva.

Fig. 496. Plano de la escalinata del arco del Palacio Arzobispal. Pons Sorolla. Fuente: Castro Fernández (2006b).

Fig. 497. Imagen histórica del acceso a la plaza del Hospital. Th. Thompson. (1866). Fuente: Cabo y Costa (1996).

Fig. 498. Escalinata. Pons Sorolla.

Fig. 499. Nueva imagen de la escalinata.

Fig. 500. Escalera de la plazuela de San Clemente. Antes de la reforma.

Fig. 501. Escalera de la plazuela de San Clemente. Resultado de la reforma.

Fig. 502. Antigua escalera de Carrera del Conde.

Fig. 503. Escalera de Carrera del Conde tras la reforma.

Fig. 504. Estado original del conjunto. Fuente: *Future arquitecturas* (2009, 45).

Fig. 505. Proyección de la escalera exterior. Fotografía de Manuel González Vicente.

Fig. 506. Escalera del Centro de Emprendemento Creativo de Galicia con Peter Eisenman. Fotografía de Manuel González Vicente.

Fig. 507. Escalera del edificio de Biblioteca e Arquivo de Galicia. Fotografía de Manuel González Vicente.

MAPA DE LOCALIZACIÓN



1 – Conjunto de la catedral de Santiago de Compostela y Palacio Arzobispal (Apéndice 5)	7 – Facultad de Medicina	23 – Conjunto del monasterio de San Martín Pinario (Apéndice 8)	30 – Escalera de la Estación de Ferrocarril
a) Escaleras de la cripta y camarín de la catedral de Santiago	8 – Hospital de San Roque	a) Escalera del claustro de las Oficinas	31 – Escalera del Hospital General de Galicia
b) Escalera del claustro de la Catedral	9 – Escalera del Manicomio de Conxo	b) Escalera de la Sacristía	32 – La escalera de la casa nº16 de la Rúa Nueva
c) Escalera de la plaza de la Quintana	10 – Pazo de Feijóo	c) Escalera de la Cámara Abacial o del claustro de las Procesiones	33 – Escalera en los dos proyectos para edificio del Tribunal de la Santa Inquisición
d) Escalera de la plaza de Platerías	11 – Pazo de Bendaña	d) Escaleras del Pórtico Real del monasterio	34 – Escalera del palacio del conde de Altamira
e) Escalera Maximiliana	12 – Casa del Deán	e) Escalera de la iglesia	35 – Escalera del convento de San Agustín
2 – Conjunto del Hospital Real (Apéndice 6)	13 – Casa del Cabildo	f) Escalera de acceso al Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS)	36 – Escalera del antiguo cuartel de Caballería
a) Escaleras de los claustros renacentistas	14 – Pazo de Pedrosa	24 – Escalera del convento de Conxo	37 – Escaleras en el edificio cuartel de Santa Isabel y proyecto para hospicio
b) Escalera de la sacristía de la capilla del Hospital Real	15 – Casa del Doctor Viámonde	25 – Conjunto del convento de Santa Clara (Apéndice 9)	38 – Escalera en los proyectos de la iglesia de las Ánimas
c) Escalera inter-claustal del Hospital Real	16 – Pazo de Fondeilla	a) Escalera del convento de Santa Clara	39 – Escalera del parque de Carlomagno
d) Proyecto de nueva escalera para los patios renacentistas del Hospital Real	17 – Seminario de Confesores, casa de Consistorio y Cárcel	b) Escalera de acceso al convento de Santa Clara	40 – La escalera urbana de los siglos XX y XXI
3 – Colegio de Santiago Alfo	18 – Pazo de los Bermúdez (antiguo colegio de los Irlandeses)	26 – Escaleras del convento de Santo Domingo de Bonaval	41 – Escaleras en la Cidade da Cultura de Galicia
4 – Colegio de Pasantes del arzobispo San Clemente	19 – Pazo de Amante o del marqués de Camarasa	27 – Escalera del parque de la Alameda	
5 – Colegio de San Jerónimo	20 – Palacio Arzobispal (vid. Apéndice 5)	28 – Escalera de la iglesia de Santa Susana	
6 – Edificio de la Universidad	21 – Teatro Principal	29 – Escalera de la Residencia de Estudiantes	
	22 – Escalera de entrepisos del convento de San Francisco		



APÉNDICE 1

Plano de la ciudad (1596) AGS. Fuente: González y Luaces (2009, 5).



APÉNDICE 2

Plano de la ciudad. (1750?) AIEGPS. Fuente: Vigo Trasancos (2011, 742).



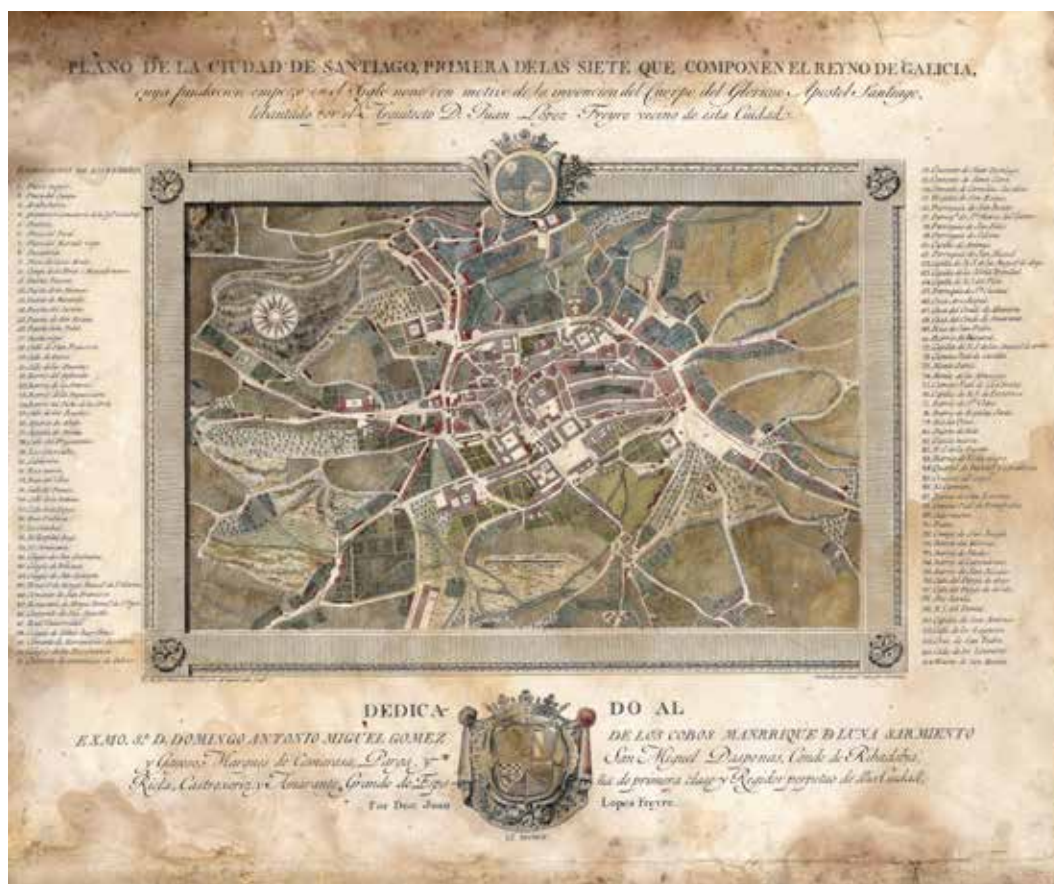
Plano topográfico de la ciudad (1783) AMS. Colección Concello de Santiago de Compostela.

Plano topográfico de la ciudad (1783) AMS. Colección Concello de Santiago de Compostela.



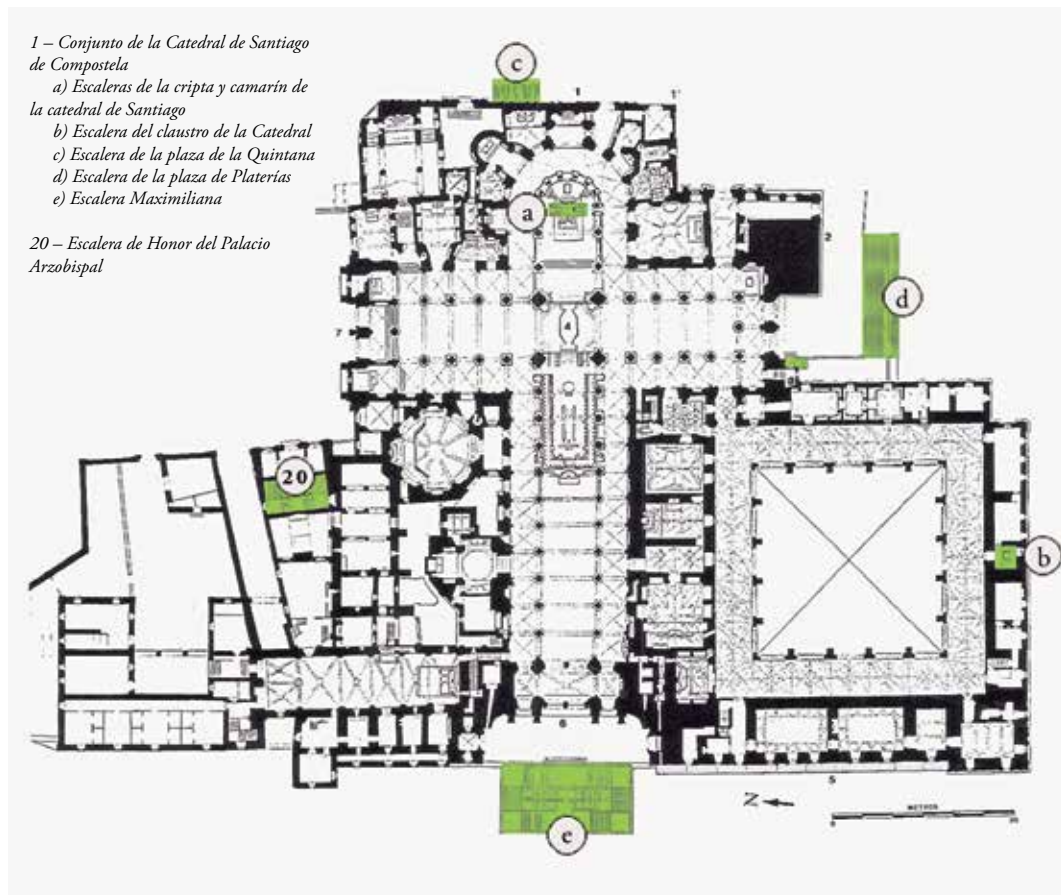
APÉNDICE 4

Plano de Juan López Freire (1796) AMS. Colección Concello de Santiago de Compostela.

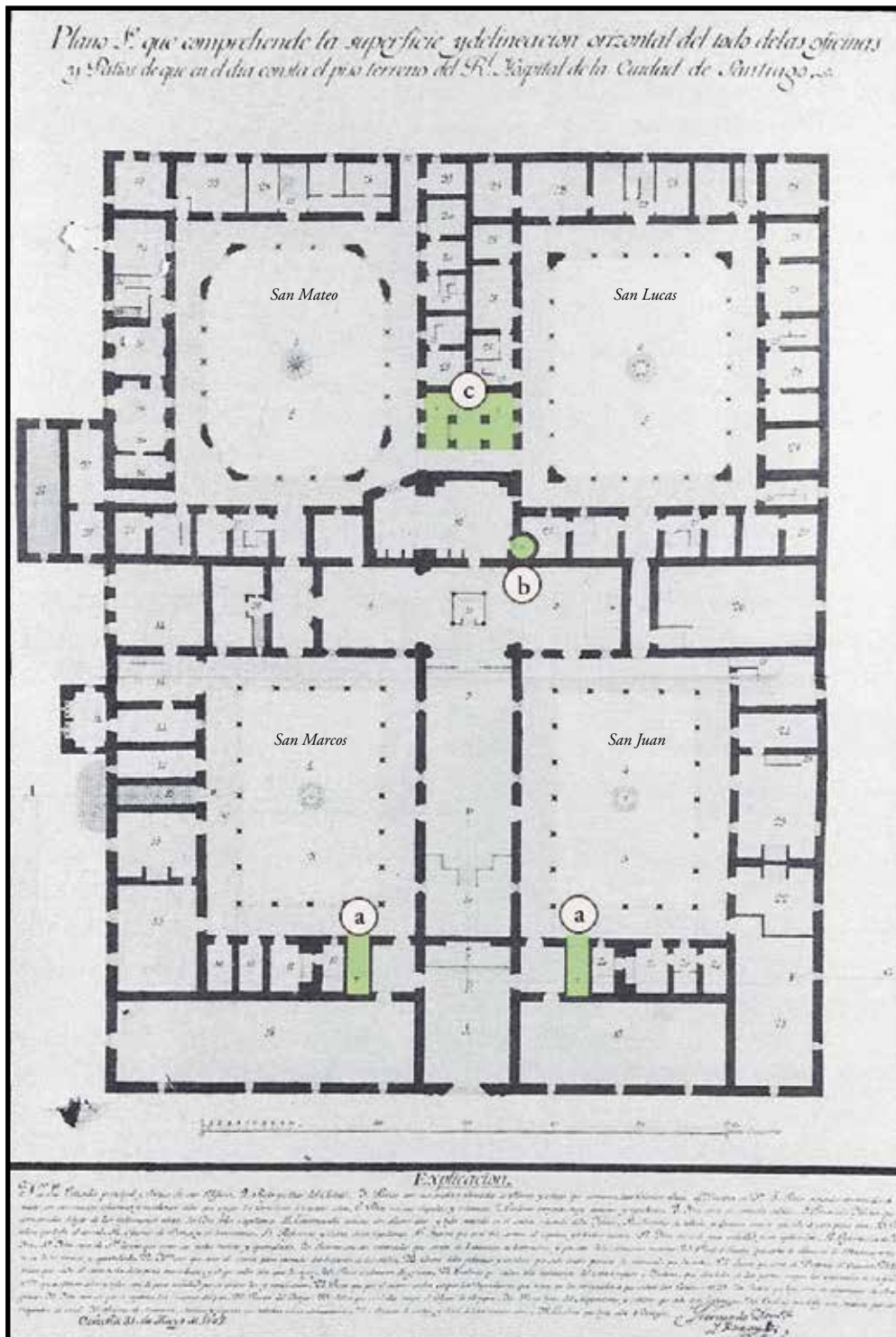


APÉNDICE 5

Conjunto de la catedral de Santiago de Compostela y Palacio Arzobispal. Fuente: García Iglesias (1993a, 175).



Conjunto del Hospital Real. Fuente: Rosende Valdés (1999, 224).



- a) Escaleras de los claustros renacentistas
b) Escalera de la sacristía de la capilla del Hospital Real
c) Escalera interclauststral del Hospital Real

APÉNDICE 7
Plano de la ciudad (1901). Mayer.



APÉNDICE 8

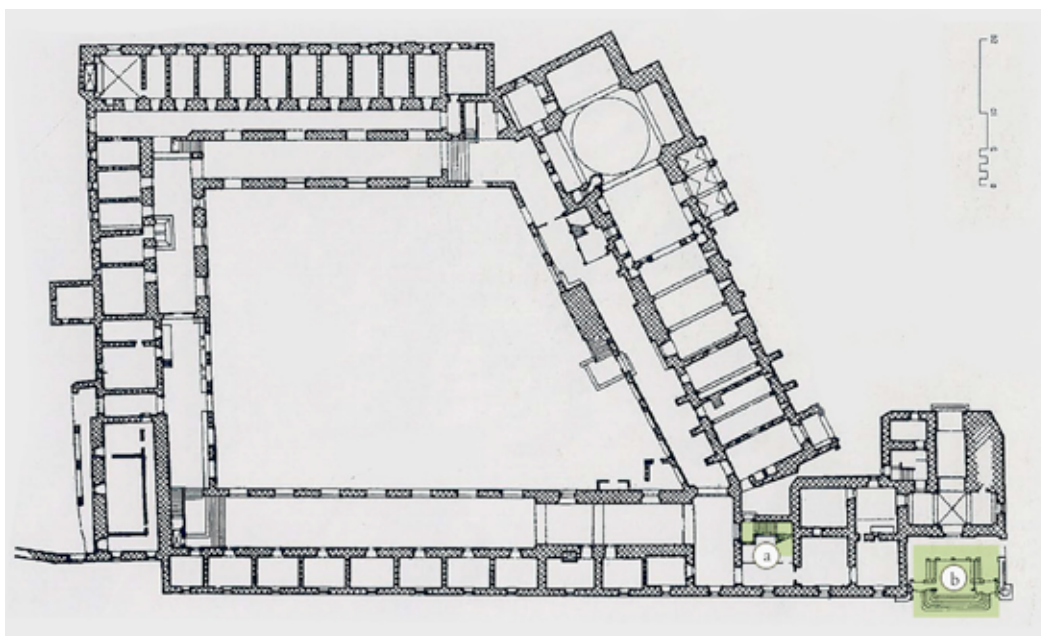
Conjunto monástico de San Martín Pinario. Fuente: Franco y Tarrío (2006, 19).



- a) Escalera del claustro de las oficinas
- b) Escalera de la sacristía de la iglesia
- c) Escalera del claustro de las Procesiones/abacial
- d) Escalera del Pórtico Real
- e) Escalera de la iglesia
- f) Escalera de acceso al Archivo Histórico Diocesano

APÉNDICE 9

Conjunto del convento de Santa Clara. Fuente: Soraluze y Fernández (1997, 172).



a) Escalera del convento

b) Escalera de acceso al convento

Resumen

Presentación.

De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela (siglos XVI-XXI) parte de una nueva manera de entender la evolución que experimenta este elemento arquitectónico. Al igual que ha sucedido con otros aspectos de la arquitectura, el origen de la escalera encuentra sus primeras muestras en la propia naturaleza, en sus orígenes. Buena muestra de ello son las sucesiones de piedras escalonadas que discurren alrededor de los montes. La necesidad de unir varios puntos situados en niveles diferentes es lo que genera la creación de este elemento diagonal. De esta manera la inteligencia del ser humano acabará por dar forma racional a este objeto inicialmente aleatorio.

Aunque las primeras civilizaciones han sabido hacer uso de este recurso arquitectónico, en estos momentos iniciales se emplea con una función práctica. En algunos casos —especialmente cuando se trata de grandes templos dedicados a dioses o de espacios de carácter fúnebre— se aprecia como existe un valor añadido, de carácter simbólico, en el que la escalera se comprende como recurso mediante el que se dignificaba el propio valor del edificio. Los zigurats, mastabas o pirámides ilustran muy bien este concepto. Sin embargo, pasará mucho tiempo hasta que la escalera adquiera otra serie de valores que la permitan calificar como ‘monumental’ en su totalidad. A la diversidad de culturas antiguas —entre las que se deben destacar la griega y la romana— suceden otras tantas que se expandirán a lo largo de la Edad Media. Durante todas estas etapas la escalera sigue estando presente en la historia de la construcción. Sin embargo, esta apenas ocupa el ‘lugar’ que les está reservado en épocas posteriores.

Sucede que desde finales del siglo XIV, y de una manera mucho más evidente a partir de la siguiente centuria, se produce una revalorización de este elemento al que progresivamente se le irán sumando nuevos valores como el propiamente artístico y el espacio-temporal que contribuirán a engrandecer el concepto de escalera monumental. Este proceso, largo en el tiempo, tiene su punto de partida en una serie de libros que ahondaban en el análisis del edificio y sus partes. Las primeras obras impresas que reflejan un interés por la cuestión son escritas por italianos y franceses. Con el tiempo, a ellos se unirán otros tantos españoles, ingleses, germanos y flamencos. Dentro de estas lecciones, el capítulo dedicado a la escalera evoluciona desde una serie de pequeñas indicaciones referidas a su situación en el marco general del edificio; hasta —transcurrido el tiempo— verdaderas lecciones sobre la articulación, desarrollo y factores fundamentales para la construcción de una buena escalera. Junto a ellos existen otro tipo de obras escritas que se presentan como una especie de galería de tipologías de

inmuebles, en los que quedan recogidas nuevas maneras de situar la escalera en el desarrollo global del conjunto.

Esta serie de libros se expandieron de una manera rápida, entre otras cosas gracias a la proliferación de las imprentas y debido a las primeras ediciones traducidas. Todo ello propició la ejecución de los primeros modelos de escalera con carácter monumental. Se construyeron dentro del marco de edificios de especial consideración, tales como palacios, hospitales, colegios, conventos... España fue pionera en la experimentación con nuevas tipologías, gracias a la actuación de una serie de arquitectos —en muchas ocasiones al servicio de la Corte— que con sus creaciones sentaron las bases de lo que sucederá desde entonces. Inicialmente, al amparo de estos círculos artísticos castellanos, es cómo se desarrolla el caso compostelano que se aborda en el presente trabajo de investigación.

Estructura y método.

Este estudio —como su título sugiere— aborda varios aspectos relacionados con el concepto ‘escalera’. Hablar de ‘tiros’, ‘huellas’ o de ‘arrimos’ (barandillas), implica detenerse en el análisis del léxico que rodea al campo semántico de la ‘escalera’. El amplio repertorio terminológico que rodea a esta palabra hace necesaria la integración de un glosario con el que se da comienzo a este estudio. Términos poco habituales y extraños en muchas ocasiones. En segundo orden, hablar de historia de la escalera implica hacer un análisis global de la situación, atendiendo a determinados documentos de carácter fundamental en la evolución de la construcción de la escalera, para finalmente poder comprender determinados aspectos que rodean el estudio de la escalera como elemento arquitectónico con carácter monumental, focalizado en la casuística compostelana.

El desarrollo de la primera parte de este trabajo (capítulo nº 2) se ha detenido en estudiar cinco aspectos que analizan cuestiones como los valores que a lo largo de la historia de su creación ha ido asumiendo la escalera; las partes básicas que crean la imagen de una escalera. Tras esto se presentan otra serie de términos mucho más concretos —en ocasiones prescindibles— que evidencian la importancia que desde otras disciplinas se le ha concedido a su análisis. Es a partir de estudios con un punto de vista más técnico donde se ha suscitado un mayor interés. Siguiendo a estos trabajos se ha incluido un subcapítulo en el que se definen algunas de las cuestiones métricas que todo buen artífice de escalera debería de tener en cuenta a la hora de proyectarla. Para concluir, se ha incluido una relación de tipologías —las más frecuentes— con su correspondiente explicación que se acompaña de un apéndice final con ilustraciones para cada uno de estos tipos.

La escalera es un recurso arquitectónico que presenta un amplio abanico de posibilidades no solo formales, sino situacionales y estéticas; llegando incluso a definir el lugar en el que se localiza. Los

materiales que en ella se emplean muchas veces se convierten en indicadores del territorio en el que se han configurado. Lo mismo sucede con otros factores como el sistema de iluminación que las rodea. La riqueza expresiva de la escalera no solo se manifiesta en el caso de la arquitectura, sino que también ha sido un objeto de atracción que ha quedado reflejado en la obra pictórica de grandes maestros de la pintura, demostrando así el potencial artístico que ha llegado a adquirir, al convertirse en la protagonista de muchos de estos cuadros. Pero para llegar a este punto son fundamentales diversos trabajos escritos por prestigiosos teóricos de la arquitectura que, desde el siglo XV, se preocuparon por analizar cuestiones relativas al planteamiento de la ciudad ideal, sus trazados urbanísticos y el análisis de los edificios que la componían. El interés que desde este momento comienza a tener la escalera —como elemento distribuidor del inmueble— marcará una trayectoria que irá incrementando su influencia a lo largo de las siguientes centurias. Los libros recopilatorios (*recueils*), que aportan varios modelos de casas, son buena muestra del interés que suscita la cuestión. Dentro de la tradición escrita resulta sumamente interesante como la escalera se convierte en modelo de estudio de perspectiva, especialmente al amparo de los trabajos realizados por los maestros del Manierismo italianos, flamencos y germanos. El panorama de fuentes se enriquece con la aportación de una serie de libros que, como si de enciclopedias se trataran (constan de varios volúmenes), comienzan a cobrar un gran interés desde el siglo XVII. Son los *Cours* de arquitectura, desarrollados al amparo de instituciones de promoción regia, academias de arquitectura, como la francesa que tendrá una trascendencia fundamental. En paralelo —también al amparo de las construcciones nobles y aristocráticas— se realizan los grandes conjuntos de escalera monumental, procurando seguir las pautas establecidas en los libros de arquitectura anteriormente señalados. Si el empleo de la escalera como ejercicio de perspectiva era una cuestión habitual en Italia y los Países Bajos; la tradición de los cuadernos de estereotomía, corte de la piedra o monteas ha sido más habitual en las tradiciones española y francesa. Dentro de estos cuadernos de carácter más técnico se incluían las maneras de trabajar con la escalera.

La influencia que tuvieron estas obras escritas se ponen de manifiesto en algunas bibliotecas de los arquitectos locales. Determinadas comunidades religiosas también tuvieron en su poder libros de este tipo (en algunas ocasiones cedidas tras la muerte de alguno de los arquitectos que trabajaron para ellas), que aportaban nuevas maneras de construir; así como ricos repertorios decorativos con los que construir las nuevas fábricas de sus conventos. El buen hacer de los arquitectos que trabajaron en Santiago, así como la disponibilidad de algunos de estos libros en las estanterías de sus bibliotecas o talleres son los que ayudan a comprender el desarrollo y evolución de la escalera monumental en esta ciudad levítica.

La casuística compostelana ha demostrado ser rica en número y tipos. Si en la actualidad se han conservado múltiples ejemplos de escalera monumental, esto se debe a la condición particular de cada uno de los edificios que se han ido construyendo en la ciudad, especialmente desde el siglo XVI. En ocasiones se trata de añadidos sobre otros anteriores, teniendo especial relevancia dentro de este grupo la basílica apostólica y sus diferentes fases constructivas. Es por ello que el capítulo cuarto aborda en primera instancia los orígenes de la escalera en la ciudad a través de su primer edificio emblemático conocido. A partir de este primer caso se analizan numerosas actuaciones en inmuebles de nueva planta en los que se experimentaron novedosas maneras de comprender la escalera; aunque también se estudian intervenciones puntuales que afectaron a otros ya construidos. La variedad de funciones que presentan estos edificios han hecho necesaria la distinción entre aquellos que forman parte de la arquitectura civil (colegios, hospitales, palacios, teatros); y los que se enmarcan dentro de los parámetros de la arquitectura religiosa (monasterios, conventos, catedral). Característica común a todos ellos es que se trata de escaleras interiores, con multitud de disposiciones con las que se comienza a marcar una versatilidad habitual en la tradición local. No obstante, cada una de ellas se presenta con características independientes, adaptadas a las necesidades del edificio del que forman parte.

La escalera monumental entendida dentro del entramado urbano de la ciudad supone otra manera de dignificar la ciudad y, en el caso compostelano, se vale de una serie de recursos que la convertirán en un elemento dotado de una carga elevada de simbolismo y artificio. Por ello, en relación a todos aquellos espacios exteriores que se embellecen con la presencia de una escalinata, se han incluido dos capítulos. En primer lugar aquel que ahonda en la escalera como parte integrante de la naturaleza, entendida esta al amparo de los bosques, parques o jardines de la ciudad. La escalera ha sido un recurso integrado en la recreación de paisajes pictóricos, donde el elemento arquitectónico se conjuga con el desarrollo de una naturaleza intervenida por el hombre, o no. Muchos de esos cuadros eran el reflejo de una realidad que pone en valor el papel de la escalera. En el segundo capítulo que aborda el estudio de la escalera exterior se han recogido aquellos ejemplos que presiden un edificio emblemático; así como aquellos otros que por el lugar en el que se insertan —principalmente próximos a la catedral, formando parte de las plazas que la rodean— resultan de un interés extraordinario en el desarrollo de la red viaria de la ciudad.

La historia de la ciudad también presupone indagar en lo que esta pudo haber tenido en un determinado momento pero que, por diversos avatares, se ha perdido y solo se conoce a través de documentos parciales. Por ello, se ha intentado ahondar en la búsqueda de aquellas escaleras hoy inexistentes, pero que han formado parte del pasado de la ciudad y que, de alguna manera, enriquecen el panorama compostelano.

Frente al pasado remoto, el pasado más cercano, aquel que casi permitiría hablar de un futuro o, al menos, sentar sus bases. De esta manera, el presente trabajo finaliza con un capítulo dedicado a la escalera más cercana en el tiempo, con algunos ejemplos emblemáticos (no todos) que ha ofrecido la ciudad en los últimos tiempos. En consonancia con la línea argumental de este trabajo se han seleccionado cuatro variedades de escalera que responden a una intervención novedosa realizada sobre un edificio histórico; escalera aplicada a un parque; nuevas intervenciones urbanas con inclusión de escalera a través de cuatro ejemplos significativos, tres de ellos inmediatos al entorno de la catedral, uno objeto de controversia en los últimos tiempos; y finalmente nuevos conceptos de escalera aplicados a un conjunto de edificios de nueva planta que simboliza ser la nueva Compostela del siglo XXI.

A lo largo de todo este trabajo se ha procurado mantener un orden cronológico, adaptado a cada uno de los siete apartados que contiene el capítulo 4. Los puntos principales a los que se ha procurado atender en cada modelo analizado han contemplado aspectos como la ubicación del edificio en el que se encuentra cada escalera dentro del plano de la ciudad. Tras de ello se procura contextualizar el inmueble, su promoción, su razón de ser, su historia... de una manera abreviada; para continuar con la localización de la escalera en el plano general de la obra y abordar su estudio. En él son determinantes las reseñas bibliográficas en las que se ha podido hablar de ella; de ser el caso, las referencias documentales, testimonios de época... Para finalmente realizar un análisis más técnico tomado como punto de partida los parámetros asentados por la tradición en la construcción de escalera y, de esta manera, comprobar si se adaptan a ellos. Finalmente se intenta explicar si su función original se sigue manteniendo, si ha experimentado cambios o si es inexistente.

Recursos empleados.

La peculiaridad del tema investigado, así como lo específico del mismo, ha condicionado la selección del material empleado para el desarrollo de la investigación. Por ello se ha recurrido en primera instancia a la localización de los tratados de arquitectura más frecuentes. En muchas ocasiones estos han sido localizados gracias a un buen número de bibliotecas digitales. En otras ocasiones, las ricas 'herencias' absorbidas por la biblioteca de la Universidad, procedentes de las librerías de los viejos conventos desamortizados, o de la cesión de particulares, facilitaron la lectura y análisis de la cuestión. Por otro lado, la localización de bibliografía relativa al tema ha facilitado el análisis global.

El rastreo de las bibliotecas históricas locales es fundamental para conocer las fuentes que manejaron los arquitectos que trabajaron en Compostela, tanto foráneos como autóctonos. A través de este estudio se han podido localizar libros comunes a otros arquitectos contemporáneos que estaban

trabajando en otras obras del panorama español. Esto significa que la ciudad del Apóstol se ha mantenido, en líneas generales, en consonancia con el resto de la tradición constructiva española.

En el caso concreto compostelano, la gran dificultad radicó en el alto volumen de escaleras que han sido objeto de estudio, ya que en cada uno de los casos ha sido necesario hacer una contextualización del espacio al que la escalera se encuentra sometida. Ello ha llevado a hacer un recorrido histórico de cinco siglos de duración en los que la actividad artística compostelana se ha nutrido de diferentes corrientes estilísticas procedentes, en ocasiones, de otros círculos ajenos a la tradición local. Se han experimentado cambios y, en consecuencia, se ha visto enriquecida en su desarrollo ya que es a través de estos arquitectos llegados de fuera cómo en Compostela se introducen nuevos modelos.

Trabajar con semejante volumen de obra implicó que para cada caso concreto fuera necesario hacer una relación de puntos sobre los que trabajar. En el caso de aquellos edificios más emblemáticos fue necesario recurrir a fuentes documentales, localizadas en su mayor parte en archivos locales. El mayor problema que se planteó fue la inexistencia de papeles que aludieran o explicaran la necesidad de construir una escalera determinada, si bien es cierto que en ocasiones se ha podido localizar alguna información relativa a la cuestión, de carácter tangencial. Pese a que el ejercicio de la escalera ha sido objeto de examen —según se ha constatado de manera documental— no se ha encontrado ningún informe detallado sobre las pautas que debían de regir su elevación. Parece constatarse que la escalera quedaba relegada, por lo general, al proyecto global del resto del edificio en el que se inscribía. En las escasas ocasiones en las que aparece recogida de manera independiente su construcción, nunca se aporta una descripción del proceso. De la misma manera, no se localizan las trazas originales sobre el papel teniéndose que conformar, en contadas ocasiones, con las monteas —parcialmente conservadas— que aparecen grabadas sobre los suelos originales, cuando estos no han sido alterados.

Otro tipo de información es aquella que aportan los testimonios gráficos como pueden ser fotografías de época que pueden manifestar cambios en la historia de una escalera. Por ello se ha empleado material procedente de colecciones privadas de fotógrafos de la ciudad contrastado, en ocasiones, con imágenes actuales de las mismas. En este punto cabe indicar que uno de los aspectos más complicados que rodean a la escalera (especialmente a la interior) es conseguir ilustrarla de tal manera que se comprenda en su totalidad, y no a través de un único plano que la presente de manera sectorial. Por ello, se ha querido ofrecer una imagen completa de aquellas escaleras que resultan ser más complicadas, bien por el espacio que ocupan (por la estrechez del mismo), o por el gran desarrollo que aquellas presentan. Esto se ha conseguido a través de la recreación en tres

dimensiones, a partir de unos sencillos esquemas que ofrecen su discurso y permiten entenderla mejor; así como del empleo de fotografías panorámicas que presentan un barrido en 180°.

Dentro de los testimonios visuales también ha sido imprescindible el apoyo de determinados planos históricos de la ciudad, en los que se percibe la evolución de la misma. De esta manera, con el fin de presentar los cuarenta y dos espacios que cuentan con escalera monumental, se ha incluido un plano general de la ciudad y se les ha dado una numeración concreta que se repite en el caso de escaleras que comparten un mismo inmueble. Por esta razón, cada uno de esos edificios cuenta con un anexo independiente, en el que se identifica cada uno de los conjuntos de escalera.

La búsqueda de documentos gráficos ha llevado a visitar diferentes ciudades, fuera del foco compostelano, con el fin de establecer algún tipo de paralelismo. En Galicia, Poio, Parada de Sil, Montederramo, Lourenzá; fuera de ella, Madrid, Toledo, Medina del Campo, Salamanca, Alcalá de Henares, Oporto, Braga, Lamego, Roma o Viena son algunas de ellas. Para aquellos casos en los que no ha sido posible obtener fuentes gráficas de manera directa se ha recurrido a fuentes digitales, blogs específicos, localizaciones a través de Google Earth... Todo ello con un único motivo: construir una historia del comportamiento artístico de la escalera monumental.

Conclusiones.

Tras todo este estudio hemos podido determinar que existe una variedad lo suficientemente considerable de modelos de escalera en la ciudad de Santiago que permiten construir una historia paralela a esta ciudad. Todos ellos forman parte de arquitecturas de gran valor y simbolismo, representativas de la ciudad, o de estratégicos espacios de la misma. En la práctica totalidad de ellas han participado prestigiosos arquitectos de procedencia local o de otros puntos de España, destacando los talleres castellanos y andaluces. La ejecución de las escaleras guarda relación con modelos experimentados en otros puntos del territorio español, demostrando de esta manera como el círculo artístico compostelano se actualiza y evoluciona. Junto a ello también se experimenta con algunos modelos de gran ingenio y cierta exclusividad, que demuestran la validez de aquellos que las proyectaron y posicionan a la ciudad como única en la construcción de escalera. También se ha podido concluir que detrás de toda esta *praxis* se encuentra una serie de recetarios que marcan las pautas y aportan nuevos esquemas en los que los maestros de obras han podido inspirarse. Libros de diversa índole y procedencia con los que se han llenado parte de las estanterías de las bibliotecas compostelana.

Por otro lado, se ha podido concluir —como se pensaba desde un primer momento— que las referencias a casos concretos son prácticamente inexistentes. Esto supone que a pesar de tratarse de un proceso constructivo de carácter complejo, o bien formaba parte de un proceso global, unido al

resto de una obra mayor; o en el caso de que fuera una obra aislada es posible que no existieran memorias técnicas, al menos que se hayan conservado en los archivos locales. Quizá se trataba de un proceso vinculado a la obra, y probablemente las pautas a seguir se harían en la propia fábrica, quedando algunas huellas de este trabajo sobre algunas superficies que rodean el espacio en el que la escalera se encuentra.

Aunque existen excepciones, en la práctica totalidad de escaleras presentes en Compostela se respetan las premisas encerradas bajo los criterios clásicos *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, triunfando de esta manera los esquemas clásicos que defendió la tradición académica, donde la función y razón se impone al caprichoso juego de formas y al artificio y delirio constructivo que, por otro lado, ha dejado en la ciudad algún tipo original demostrando de esta manera que nuevamente al amparo de la ciudad apostólica nace y se desarrolla otra nueva manera de crear su historia.

ABSTRACT

Introduction

De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela (siglos XVI-XXI) it is presented as a new way of understanding the evolution experiencing this architectural element. As has happened with other aspects of the architecture, the origin of the stepped element finds its first signs in nature itself, in its origins. Proof of this is the sequences of stepping stones that run around the mountains. The need to merge several places in different levels is what generates the creation of this diagonal element. In this way, the intelligence of the human being will eventually shape to this initially random element.

Although the early civilizations knew how to use this architectural resource, in this early stage is used with a practical function. In some cases —especially when it comes to large temples dedicated to gods or funeral spaces— it can be seen an added value of a symbolic nature, in which the staircase is understood as a means by which he dignified the value of the building itself. Ziggurats, pyramids or mastabas illustrate this concept very well. However, much time will pass until the staircase be able to acquire another set of values that allow qualify it as ‘monumental’ in its entirety. Diversity of ancient cultures —among which they highlight Romana and Greek— is enlarged by others which will expand throughout the Middle Ages. During all these stages, the staircase is still present in the history of the edification. However, it just takes the ‘place’ that is reserved in later times.

Since the late fourteenth century, and in a much more apparent way since the following century, there will be a revaluation of this element, to which will be gradually added new values such as artistic and space-temporal, that will help to enrich the concept of monumental staircase. This large process, has its starting point in a series of books that delved into the analysis of the building and its parts. The first printed works that reflect an interest in the issue are written by Italian and French authors. Over time, it will join them other Spanish, English, German and Flemish writers. Within these lessons, the chapter on the staircase evolved from a series of small indications referring to its situation in the framework of the building, developed until become in real lessons on the joint, development and fundamental factors for building a good staircase. Alongside them there are other writings presented as a sort of gallery of types of buildings, which collected new ways to place the staircase on the overall development of the whole.

This series of books expanded quickly, among other things thanks to the proliferation of the printing and the first translated editions. All this led to the execution of the first models with monumental staircase. They were built within buildings that deserved special consideration, such as

palaces, hospitals, schools, convents... Spain was a pioneer in experimenting with new types, thanks to the works of a number of architects—in many cases at the service of the Court—who with their creations laid the foundations of what will happen since. Initially, under these Castilian artistic circles, it is how develops the case of Santiago de Compostela, which addressed in the present investigation.

Structure and method

This study, as its title suggests, tackles various aspects of the concept 'staircase'. Talk of 'flights', 'treads' or 'banisters', involves stopping in the analysis of lexicon of semantic field of the staircase. The broad terminological list surrounding this word requires the integration of a glossary which is included at the beginning of this study. Terms whose are unusual and often unknown. In second place, talk about history of the staircase involves a comprehensive analysis of the situation, based on certain documents of fundamental character in the evolution of the construction of the staircase, to finally understand certain issues surrounding the study of the staircase as a architectural element with a monumental consideration, focused on casuistry of Santiago de Compostela.

The staircase is a resource with a wide range of possibilities not only formal, but situational and aesthetic; even to define the place where it is located. The materials used therein often are become in indicators of the territory where these have been configured. The same applies to other factors such as lighting system that surrounds them. The expressive richness of the staircase is not only manifested in the case of architecture, has also been the subject of attraction that is reflected in the paintings of great masters, showing the artistic potential that has come to acquire, to become protagonist of many of these paintings. But getting to this point, several key works—written by leading theorists of architecture from the fifteenth century—have been fundamental in which were concerned with analyzing issues that approach the ideal city, its roads courses and analysis of buildings that composed. The interest that from this moment begins to have the staircase, like a distributor element in the building, marks a path that will increase their influence over the following centuries. The compilation books (*recueils*), which provide various models of houses, are a good example of the interest aroused by the question. In the written tradition it is very interesting seeing how the staircase becomes study model perspective, especially under the work done by the masters of Italian Mannerism, Flemish and German. Data sources are enriched by the contribution of a number of books, like an encyclopedia (consist of several volumes), that begin to take a great interest from the seventeenth century. The *Cours* of Architecture are developed under royal promotion institutions, schools of architecture, like the French, who have a fundamental importance. In parallel, within of the aristocratic and noble constructions, large sets of monumental stairs are built, trying to follow the guidelines set forth in the aforementioned architecture books. If

the use of the staircase as an exercise in perspective was a common issue in Italy and the Netherlands; the tradition of notebooks about stereotomy, stone cutting or *monteas* has been more common in Spanish and French traditions. These notebooks were included more technical ways of working with the staircase.

The influence that these writing manifests in some libraries of local architects. Certain religious communities also had books of this kind (in some cases transferred after the death of one of the architects who worked for them), which provided new ways to build; and rich decorative repertoires with which to build new factories in their convents. The good work of the architects who worked in Santiago as well as the availability of some of these books on the shelves of their libraries and workshops served to help understand the development and evolution of the monumental staircase in the Levitical city.

The casuistry of Santiago de Compostela has proved to be rich in number and types. If currently it has preserved many examples of monumental staircase, this is due to the particular condition of each of the buildings that have been built in the city, especially since the sixteenth century. Sometimes, these are additions to the previous ones, with special relevance within this group the apostolic basilica with its different construction phases. That is why the fourth chapter tackles in the first instance the origins of the staircase in the city through its first building known landmark. From this first case, are analyzed numerous performances in new buildings in where new ways of understanding the staircase were experienced; although specific interventions affecting other already built are also studied. The variety of functions presented by these buildings have necessitated the distinction between those who are part of civil architecture (schools, hospitals, palaces, theaters); and that fall within the parameters of religious architecture (monasteries, convents, cathedral). Feature common to them all is that they are internal stairs, with multitude of provisions that begins dialing a regular versatility in local tradition. However, each of them is presented with independent features, tailored to the needs of the building where includes.

The monumental stairway understood within the urban fabric of the city provides another way to dignify the city and, in case of Santiago de Compostela, uses a number of resources, all of which makes it an element gifted with high load of symbolism and artifice. Therefore, in relation to all those outdoor spaces that are embellished with the presence of a staircase, two chapters have been included. First the place, the chapter that delves into the staircase as an integral part of nature, understood under forests, parks and gardens in the city. The staircase was a resource built in the recreation of pictorial landscapes, where the architectural element is combined with a nature, sometimes intervened by man. Many of these paintings were the reflection of a reality that puts in value the role of the stairs. The second chapter tackles the study of the outside staircase and they

have been collected those examples which dominating an emblematic building; as well as those who, due to the place in which are inserted —mainly next to the cathedral in the squares that surrounding it— have a special interest in the development of the road network of the city.

The history of the city also means researching what might have had at a particular time but, for various vicissitudes, it has been lost and it is known only through partial documents. Therefore, it has tried to delve into finding those stairs nonexistent today, but have been part of the history of the city and somehow have enriched the panorama of Compostela.

Facing the distant past, the nearest past, which would allow speak about a future or at least lay their bases. Thus, this work ends with a chapter on the nearest stairway in time, with some emblematic examples (not all) who has offered the city in recent times. In keeping with the storyline of this work we have selected four kinds of staircase which respond to a novel procedure performed on a historic building; staircase applied to a park; new urban interventions including staircase through four significant examples, three of them at the immediate environment of the cathedral, one object of controversy in recent times; and finally new concepts of staircase applied to a set of new buildings symbolizing the new Compostela of the 21st century.

During all this work we have tried to maintain a chronological order adapted to each of the seven sections containing chapter 4. The main points which have sought to address in each analyzed model included issues such as location the building where each staircase is inside the city plan. After, it seeks to contextualize the property, its promotion, its rationale, its history ... in an abbreviated form; to proceed to the location of the staircase in the general plan of the work and address its study. In it, are decisive the critical book reviews in which it has been talking about the staircase and if so, the documentary references, testimonies from the period... To finally make a technical analysis taking as a starting point the parameters accepted by the tradition in the construction of stairs and, thus, it checks if adapted to them. Finally, we try to explain if its original function is still maintained, if it has experienced changes or is absent.

Resources

The peculiarity of the investigated subject and its specific character has conditioned the choice of material used for the development of research. Therefore, in first instance, it has been chosen the location of the most common architectural treaties. In many cases these have been located thanks to a high number of digital libraries. At other times, the rich 'heritage' received by the library of the University, from the libraries of the seized convents, or cession of the private individuals, facilitated the reading and analysis of the issue. Furthermore, the location of literature on the topic has facilitated the overall analysis.

Tracking local historical libraries is essential to know the sources that handled the architects who worked in Compostela, both foreign and native. Through this study we have been able to locate common books other contemporary architects who were working in other works of the Spanish panorama. This means that the city of the Apostle has remained broadly in line with the rest of the Spanish building tradition.

In the concrete case of Santiago de Compostela, the great difficulty was the high volume of staircase that has been under study because in each case it was necessary to make a contextualization of the space which the staircase is subjected. This has led to a historical overview of five centuries of life in which artistic activity in Compostela it has drawn from different stylistic trends, sometimes from other circles outside the local tradition. Changes have been experienced and, therefore, has been enriched in its development as it is through these architects coming from outside Compostela how new models are introduced.

Working with this wealth of material made it necessary for each case a list of points on which to work. For the most significant buildings, it was necessary to use documentary sources, located mostly in local archives. The biggest problem formulated was the lack of documents which mentioned how should be built a certain staircase, even though it is true that sometimes was located some information on the issue, tangentially. Although the exercise of the staircase has been examined —as attested different documents— it not found any report with guidelines which should govern its elevation. There appears to be that the staircase was relegated, generally, to the rest of the overall project of the building in which it was part. On the rare occasions when its construction appears be subject to independent study never can found a description of the process. Similarly, the original traces on paper could not be located, having to settle with *monteas* -partially preserved- that appeared engraved in the original floors, when there have not been altered.

Other information is which provides the graphic evidences such as vintage photographs that can show changes in the history of a staircase. Therefore, it has been used material from private collections by photographers of the city, contrasted occasionally with current images of the same. At this point it should be noted that one of the most complicated issues surrounding the stairs (especially inside) is illustrate it in a way that could be understood as a whole and not through a single partial plane. Therefore, we have tried to provide a complete picture of those stairs more complicated, either by the space occupied (by the narrowness of it), or by their great development. This has been achieved through recreation in three dimensions from a few simple schemes that allow understand it better, and panoramic photos that have a 180° sweep.

Within the visual testimonies has also been essential the support of certain historical maps of the city, where the evolution of it is perceived. Thus, in order to present the forty-two areas that have monumental staircase, it has included a general plan of the city and it has been given a specific numbering which is repeated in the case of stairs that share a property. For this reason, each of these buildings has a separate annex, in which each of the sets of stairs is identified.

The search for graphic documents implied visiting different cities, out of Compostela, in order to establish some kind of parallelism. In Galicia, Poio, Parada de Sil, Montederramo, Lourenzán; outside it, Madrid, Toledo, Medina del Campo, Salamanca, Alcalá de Henares, Porto, Braga, Lamego, Rome or Vienna, are some of them. For those cases where it has not been possible to obtain graphic fonts directly it has turned to digital sources, specific blogs, locations through Google Earth... all by a single reason: building a history of artistic behaviour of the monumental staircase.

Conclusions

After all this study we have determined that there is a sufficiently large variety of models the staircase in the city of Santiago that allows making a parallel story to this city. All are part of architecture of great value and symbolism, representing the city, or strategic areas of it. In virtually, in all of them, prestigious local architects or from other parts of Spain —highlighting the Castilian and Andalusian workshops— have participated. The execution of the stairs keeps relationship with experienced models in other parts of Spanish territory, thus demonstrating how the artistic circle of Santiago de Compostela is updated and evolves. Along with this, also is experimented with some models of great wit and a certain exclusivity, demonstrating the validity of those who planned the stairs and positioned the city as unique in the construction of them. It has also been concluded that behind this practice is a series of recipes that setting the standards and provide new schemes in which masters of works could be inspired. Books of various kinds and origins with which are filled from the shelves of libraries of Compostela.

On the other hand, it has been concluded —as it was thought from the first moment— that references to specific cases are virtually nonexistent. This means that despite being a complex construction process, or it was part of an overall process, together with the rest of a larger work; or, if it was an isolated work, there may not exist technical reports, at least they have been preserved in local archives. Perhaps it was a process linked to the work, and probably the guidelines would be defined at the factory, leaving some traces of this work on some surfaces surrounding the space where the staircase is on.

Although there are exceptions, almost all present stairs in Compostela meet the classical criteria of *firmitas*, *utilitas* and *venustas*, triumphing in this way the schemes which defended the classical academic tradition , where the function and reason prevails over the whimsical set of forms and the artifices constructive and delusion and, at the same time, left in the city some original type thus demonstrating that, once again under the apostolic city, born and unfolds a other new way to create its history.

Conclusions

We believe the results of this work have met and achieved our initial premises, and even sometimes these results have exceeded our expectations. First, after analyzing the behaviour and evolution of the concept of the building staircases, we were able to determine that the case of Santiago de Compostela is in the line of the established standard. It demonstrates the knowledge of the codes that have been imposed. And if this is so is due to several factors. The first one is because of the participation of foreign teachers architects who for various reasons, mostly by archbishops or contracted by the regular clergy sponsored, import the model and integrate it into the new buildings in the city arising mainly from the sixteenth century. Those architects, mainly from the Castilian and Andalusian bulbs will be replaced in a second phase by local architects, who also demonstrated the validity of their knowledge. Another reason is due to the learning that, in many cases, were supplemented by reading of books of architecture, present in the few libraries in the city, only available to the most trained. It is under the Age of Enlightenment, when the local tradition will be relegated to the background, with the arrival of new models from the French tradition or, more usually, the academic school created in 1752 in Madrid.

To demonstrate this, we have fulfilled our purpose. Doing some research, the broadest possible, of those stairs that have been created since the sixteenth century onwards, demonstrating the versatility of the master builders and artistic workshops that worked in the city. Even at this point, it has been able to collect some examples before the timeframe setted, demonstrating the low value that the staircase presented throughout the Middle Ages in Compostela, and which is somehow the origin of this element in the city, because it is directly related to the creation of the city.

Throughout the work we have shown that the evolution of the staircase runs parallel to the construction of new types. Schools and hospitals in the sixteenth and seventeenth centuries, the reconfiguration or reconstruction of religious buildings: Cathedral, monasteries and convents in the seventeenth and eighteenth centuries, palaces, universities in the eighteenth, and buildings and works of playful, like many theaters and walks along the XIX. Urban reforms and the integration of the stair in them is a trend that extends from the sixteenth century to the XXI. In most of these cases we have seen the monumental staircase fits the space for which it is intended, reaching a new evolution with the years. Although it is clear that the most common model is the spiral one with straight flights in square box and Spanish style, -as happens in other places of the geography- it is clear that the tradition of Santiago de Compostela was able to adapt other models, some of them exceptional and original. Similarly, although the stonework is so abundant, highlighting the granite

and marble; sometimes we can see the use of hardwood for the communication with the upper floors. In the last two centuries also it is experimenting with materials such as concrete or steel.

It is in religious buildings where we find the richest staircase models, not only for its formal conception, but because of its size and in some cases due to a rich and disconcerting decoration. It is clear that, unlike what happened in Castile and Andalusia, the staircase model from Compostela avoids ornamental decorative limiting licenses to certain small details such as decorative vases with simple profile, and gritty balustrades. Even in times of baroque excess, resources are still very limited, making a contrast with variegated facades built in those days. The wall paintings or typical reliefs used in Salamanca, Toledo, Valladolid or Burgos focus -among many other cities-, are not part of the case Compostela style.

The speech of these stairs highlights the knowledge and the management of classicist works, the heir of the Roman tradition from Bramante, or other architects like Serlio and Vignola. But along with this, and in a more limited way, it seems to be another source of inspiration refers to Flemish and Central Europe models, which break the established order, integrating certain decorative elements, among which stand out clearly the pinnacles that crown some of these sets, giving them a really sensationalist character. In this work of construction of stairs they have been involved some of the greatest architects of the city. This demonstrates its ability to project this element, but on the other hand, it must have been one of the exercises required in the examination that trained those architects as project managers.

In another development issues throughout this paper it has become clear that record the development of the stairs, from its original project to its conclusion, it is a complex task. Similarly, in some cases we have to be cautious because the present state showed today for a staircase may have been the product of some reforms after its creation. From experience, we have determined that when we are talking about interior stairs, the construction process seems to be secondly, under the overall development project in the building included. As a result, since the disappearance of the planes that were used to support the construction of the oldest buildings in the city, it is impossible to rely on those original sources, so it is only possible to resolve the issue through copies or posterior projects made on the occasion of any subsequent intervention. There are some counterpoints, like some recent works, which plants are preserved especially since the eighteenth century, which not only give us the final model that was conducted but other proposals that reveal the great creativity of the master builders. This fact evidences that the staircase is conceived as the element to which it is granted a special study and treatment in buildings higher character.

Tracking the staircase on the outside is a little more accessible, but in the same way deficiencies and lack of documentation and plans are also recorded. In as concrete as the Maximiliana Staircase, it has been recovered some time later some planes illustrating space of the square in the hospital. But in other cases the only thing that, more or less, we can guide only by the use of topographic maps of the city, travelers or descriptions, or the photographs gathered outside of the city.

The staircase in Compostela is characterized by the application of a good constructive technique. At this point they have been determining the tradition of stone cutting workshops and stonemasons. The fact that this discipline was highly valued is now confirmed in works such the notebook manuscript written by Sarela Fernandez, where it is evident the importance and knowledge that those foremen awarded this discipline. Only then it is understood the skill with which certain steps were conceived

Maybe, by the mastering of this technique, these sets still remain, despite the difficulties that have surrounded some of them. In recent years some of these pieces have undergone restoration or even have taken a series of preventive maintenance measures to avoid the risk of collapse. In other cases they have been relegated to ostracism. Their presence is hardly noticed, and their lamentable condition of maintenance is untreated so consequently their existence is in danger.

All issues discussed throughout this thesis, are presented as something new. The importance of the value of the staircase within the field of architecture, the evolution in its development, the use of certain artistic resources that embellish the final result, the consultation of graphics repertoires, its presence as an element with which the great masters of the painting beautify and dignify the space created, highlight the importance of the element analyzed here.

En página final: Rosa de los Vientos del manuscrito Algunos Cortes de Arquitectura. Francisco Antonio Fernández Sarela. APFS. Mss. 114, fol. 10r.

